

amelia pavel

TRAIECTORII ALE PRIVIRII

EDITURA
MERIDIANE

ISBN 973-33-0095-0

Prefaţă-argument

„Timpul este generos", spune o zicală italiană. Repară injustiţii, decantează valori, echilibrează situaţii, restituie omisiuni, măreşte sau micşorează proporţiile între realităţi, dezvăluie adevăruri uitate, mai umbreşte altele. Ce altceva ni se înfăţişează aici decît un întreg program de activitate pentru istorici, al căror „mediu" şi instrument de lucru este însuşi timpul ? Şi în primul rînd pentru istoricii unor domenii în care viaţa valorilor joacă rolul principal. Pornind de la aceste premise şi după cîteva decenii petrecute cu cercetarea fenomenelor artistice din trecut — în special din secolul al XIX-lea şi prima jumătate a secolului al XX-lea — şi de experienţa directă a vieţii artistice contemporane în diferitele ei etape şi manifestări : expoziţionale, muzeale, publicistice, cinematografice, şi, nu în ultimul rînd, din categoria confruntărilor verbale : simpozioane, sesiuni, dezbateri organizate sau pur şi simplu discuţii „de cafenea" în amicale şi fertile schimburi de opinii aşa cum, de multă vreme încoace, s-au practicat în toate culturile marcante, am socotit potrivit să comunic unele observaţii şi gînduri rezultate din toate aceste împrejurări.

Evenimentele artistice, mari sau mici, desfăşurate de-a lungul anilor de la mijlocul secolului încoace şi ideile care le-au premers, acompaniat ori s-au desprins din ele nu au avut deloc un mers lin şi o evoluţie în înnodări logice imediat descifrabile. În primul rînd fundalul istoric şi social-politic al vieţii artistice a secolului al XX-lea din Europa şi America nici nu favoriza astfel de evoluţie. Urmările primului război mondial şi răsturnările aduse de cel de-al doilea, instaurarea succesivă a socialismului în ţările din răsăritul şi centrul

Europei, schimbările teritoriale importante survenite în geografia unor țări au influențat firesc și în profunzime mișcările artistice. Au influențat, de asemenea, — nu în mai mică măsură, ci doar mai lent — și raporturile cu trecutul ale artiștilor, ca și ale istoricilor și criticilor de artă. Raporturile valorilor artistice, în însăși ierarhia lor tradițional stabilită, cu celelalte sisteme de valori ale conștiinței și spiritualității europene au fost zdruncinate și puse sub semnul întrebării. Ideea artei ca succedaneu al religiei și, de aici, cultul artei ca valoare în sine, înglobîndu-le pe toate celelalte, și ca suprem mijloc de cunoaștere, așa cum a germinat în romantism, a înflorit în impresionism, Jugendstil și cubism, apoi a atins aspirații misionare, cu amprentă mai filosofică, în constructivism, Bauhaus și alte forme ale artei de viziune geometrică ; precum și adesea cu amprentă socială — în futurism, expresionism, neoobiectivitate, suprarealism — își pierde treptat consistența. După momentul de vîrf din anii '60 al acestui proces de insidioasă pulverizare a prestigiului „artei în sine“ — în ciuda activității tot mai intense a comerțului de artă și sistemului de prețuri delirante manipulate de acest comerț — anii din urmă aduc — tot treptat — revizuirea și din alte unghiuri a vechiului prestigiu. Toată această dialectică a gîndirii și creației artistice poate fi urmărită în scrierile artiștilor înșiși, foarte numeroase în arta secolului XX : programe, manifeste, jurnale, autobiografii, corespondență. Este surprinzător un fapt : fenomenul apare cu mai puțină claritate în critica de artă care a reținut și vehiculat din viața axiologică a noțiunii de artă mai ales ideea de autonomie a acesteia, cu tot ceea ce decurge de aici în privința funcțiilor și ariei ei de comunicare. Ideea de autonomie a artei, care a dominat estetica artelor plastice moderne în toate aspectele ei de la gîndirea kantiană încoace, nu se suprapune însă deplin cu ideea artei ca summum de concentrare a valorilor spiritual-formative. Aceasta a și fost una din iluziile de la care a pornit stăruința aproape inebranlabilă a criticii în a apăra un concept ce se autodepășea prin însăși trecerea timpului și a schimbărilor astfel inevitabile. Critica publicistică s-a ocupat, firesc, întotdeauna mai mult de opere și de artiști în înfățișările concrete, mai ales de moment, ale creației, decît de impulsurile și evoluțiile

conceptuale ale realității artistice. Mai curînd activitatea expozițională și muzeografică a fost cea care a consemnat și subliniat, din punct de vedere critic, atît etapele ideatice în dezvoltarea artei moderne, cît și interferențele ei decisive cu alte valori. De pildă, nu a fost o întîmplare rămasă fără consecință deschiderea în anii '60, la Paris, a marii expoziții intitulată „Izvoarele artei moderne“. Chiar titlul — și nu numai conținutul expoziției — semnala simptomele unei cotituri în înțelegerea creației artistice moderne, care, se sugera, trebuia examinată și în afara propriului ei context. Anii '70 și '80 vor aduce expoziții de mari proporții, compuse pe criterii relevînd dimensiunea geografică a culturii artistice moderne : „Paris—Berlin“, „Paris—Moscova“, „Paris—New-York“, organizate de Muzeul de artă modernă din Paris, fiecare din ele incluzînd artiști, opere, mișcări de idei din toate țările care au contribuit la afirmarea artei din centrele numite. Alte expoziții, organizate în special de muzee din Germania Federală și R.D.G., Elveția și Austria, au propus decupaje pe criterii cronologice restrînse : „Arta anilor '20 în Europa“, „Spiritul vremii“ (*Zeitgeist*), „Stații ale modernității“, „Dimensiunea 81“ — „Tendințe noi în desen“, „Grupări artistice în Elveția începutului de veac XX“. De asemenea, au fost concepute expoziții — tot cu delimitări cronologice — în spirit polemic : „Experiment sfîrșitul lumii“, „Romantismul german și pictura“, „Artă revoluționară în anii '20“, „Conflictul imaginilor“ (1960—1980) și multe altele. Consacrate principalelor curente artistice din secolele XIX și XX, în prezentări noi bazate pe descoperirea sau regăsirea a numeroase opere și documente artistice care, evident, repuneau problema ierarhizărilor critice existente la mijlocul secolului nostru, expozițiile repuneau însă și problema metodelor critice : de analiză a operei singulare, de plasare a ei în pluritatea condițiilor sale de existență, de căutare a surselor. Operele apăreau astfel acum în altă lumină decît în anii strălucitoarelor studii ale lui Henri Focillon asupra vieții for-

melor. Nu în primul rînd căutarea acestora era stimulată de felul prezentării operelor în toate acele expoziții. Însăși formularea raporturilor dintre formă și conținut, dintre limbaj și temă — sau motiv — se postula, ca de la sine, altfel. Relevanța artistică a operei, în absolutul și autonomia acestei calități, nu numai că nu se mai lăsa definită doar în termenii unei anume critici tradiționale, dar impunea și o revizuire retroactivă a modului de a defini relevanța artistică într-un spațiu spiritual corespunzînd dinamicii reale a operelor de artă în viața societății moderne. Contextul variat și treptele lor de existență culturală — așa cum erau demonstrate de expoziții —, fără să excludă prioritatea esenței artistice în judecarea operelor, includeau în această prioritate chiar complexitatea raporturilor artei cu întreg universul culturii și al cotidianului, al idealurilor și prejudecăților, al miturilor și tehnicii, cu trecutul și cu prezentul.

În această evoluție a vizualității și în profundele mutații intervenite în gîndirea artistică, făcîndu-le necesare și pe cele din practica și metodologia cercetării critice, toate asociate cu notabile mutații în evoluția gustului și preferințelor artistice ale publicului, îi revine un rol de primă importanță — neașteptat chiar de răsunător în ecourile sale — contribuției cîtorva mari istoriografi și filosofi ai artei din perioada 1920—1960. Lucrările lui Max Dvórak, Erwin Panofsky, Edgar Wind, Aby Warburg, Hans Sedlmayr, Ernst Cassirer, Jan Bialostocki, Gombrich — iar la noi Virgil Vătășianu, George Oprescu, Al. Busuioceanu — au intrat larg în circulația ideilor despre artă, a metodelor de studiu al vizualității și creației însesi, mai mult ca oricînd de-a lungul istoriei esteticii. Această intrare s-a petrecut efectiv și dincolo de mediile universitare, abia începînd din deceniile '50—'60, adică precedînd cu puțin momentul în care cultul „artei în sine", și ideea priorității absolute a limbajului asupra substanței, a lui „cum" se exprimă artistul asupra lui „ce" exprimă el, se aflau în rapidă pierdere de prestigiu. Ideea acestei priorități, formulată de Alois Riegl la finele secolului trecut, era repudiată acum cu argumente complexe și care într-un fel acționau de la sine, fiindcă, în mare parte, erau furnizate de artiștii înșiși prin operele lor. Incursiunile lui Max Dvórak în istoria artei înțeleasă ca „istorie a spiritului" reluau firele gîndirii lui Jakob Burckhardt — istoric al artei în măsura în care era un istoric al culturii. Aceste fire burckhardtiene au fost întrerupte de gîndirea lui Riegl și de teoria „purei vizualități" a lui Wölfflin corelate perfect cu estetismul începutului de veac XX, căruia i se ofereau, prin acele teorii, fundamente filosofice. Antiteza wölffliniană dintre obiect și formă, operată radical în favoarea „formei" ca singur mediu al acțiunii optice artistice, însemna o formalizare și sistematizare a „funcției stilistice", capabilă să unească astfel, sub un numitor comun, fenomene ale expresiei artistice foarte diferite între ele, fără a se ține seama, pînă la capăt, de factorul „experiență" în multele lui înfățișări, care face și el parte, nemijlocit, din actul optic. Corectarea teoriilor wölffliniene în domeniul cercetării istoriografice de artă, care oricum au dus la elucidarea multor aspecte de bază ale istoriei stilurilor, s-a făcut, în primul rînd, chiar prin arta modernă, prin însuși felul ei de a anihila pînă la urmă conceptul de stil, în ciuda cîtorva scurte momente vizionare cu încercări de a crea, prin definiții antequem, un „stil modern".

Lovitura teoretică adusă formalizării și deci irevocabilității judecăților și ierarhiilor artistice a fost însă cea a metodologiei moderne iconografice și iconologice de cercetare istoriografică. Legat de numele lui Panofsky, acest tip de cercetare, influențat considerabil și de „filosofia formelor simbolice" a lui Ernst Cassirer, a cunoscut un ecou enorm în toate domeniile criticii, istoriografiei, teoriei de artă, ca și, indirect, în gîndirea artiștilor. Deși perioada acestor ecouri coincide cu anii în care gloria structuralismului își atingea culmile, aruncîndu-și reflexul și asupra domeniului artelor plastice, cu șanse de succes în condițiile celui de al treilea „boom", de astă dată mondial al artei abstracte, metoda iconologică, mai ales prin componenta analizei „straturilor" de semnificații ale operei, a fost cîștigătoarea întrecerii. Cîștigătoare în sensul că istoria trecutului imediat — a deceniilor '60—'80, acum la încheierea ultimului — i-a dat dreptate. Arta figurativă de toate felurile, cea care face posibilă și tentează studiul „straturilor" și-a reluat treptat locul de prim interes în lumea artistică. Nu neapărat în formele tradiționale, deși nici acestea nu lipsesc, fără a avea deloc, în cazurile artei adevărate — singura

luată aici în considerație —, un caracter epigonic sau circumstanțial. Vrednic de atenție este mai ales faptul că au apărut numeroase forme noi de artă figurativă, atît în sculptură, pictură și în grafica de șevalet, cît și în genurile ambientale, tot mai diverse; în multe din ele, într-un fel sau altul legate, de tehnologie.

În toată această evoluție, metodele examenului „stratificat" se impun astăzi nu numai ca necesitate, dar și fiindcă sînt atractive: deschid orizonturi neașteptate, provoacă asociații de idei care pot dezvălui și legături ascunse, poate nelegitime, dar profund autentice ale artei cu arii de existență culturală sau neculturală mai puțin vizibile. Trebuie precizat aici că a folosi metoda iconologică nu înseamnă deloc preluarea întocmai, cu riscul rutinizării și al forțărilor schematice, a principiului celor trei straturi de semnificații presupuse de Panofsky a exista într-o operă de artă: cel „primar", la care privitorul accede prin simpla lui experiență de viață; al doilea, necesitînd adausul unei anume experiențe culturale și al cunoașterii unor sisteme de simboluri corespunzătoare contextului respectivei opere; al treilea strat, care este cel al accesului global la operă ca întreg, în esența ei indisolubil filosofică și estetică. Este evident că o asemenea diviziune nu poate fi decît ipotetică în ceea ce privește ordinea straturilor de percepere a unui conținut exprimat în limbaj artistic, după cum nu poate exclude nici perceperea concomitentă a unora din straturi sau a tuturor. Aici intervine, desigur, și nivelul de experiență al interpretului sau privitorului, precum și caracterul ei specific. Sursele concrete pentru construcția teoretică a lui Panofsky, ca și ale altor mari autori de sisteme în istoriografia și teoria de artă nu au pornit de la arta modernă, în ale cărei opere tocmai distincția dintre straturile de semnificații se lasă foarte greu operată. Cu excepția lui Worringer, pasionat de artă modernă la începutul secolului, și, ceva mai tîrziu, a lui Hans Sedlmayr care nu a înțeles deloc resorturile adînci ale artei moderne și a denigrat-o cu o stranie pasiune polemică, ceilalți — de la Dvórak la Panofsky și de la Schlosser la Warburg și Wind, inclusiv de altfel și Sedlmayr, și-au bazat studiile prioritar după caz, pe arta europeană medievală sau renascentistă, manieristă,

barocă și rococo, pînă la romantism. Școala lui Warburg a extins sursele și spre unele teritorii artistice exotice. A funcționat aici și ideea că arta modernă nu este susținută de conținuturi simbolice maturizate sau este chiar total lipsită de ele, astfel că o analiză de tip iconologic nu ar avea, în cazul acesta, la dispoziție un material interesant și concludent. Ideea aceasta era izvorîtă atît din rezerva față de prea scurtul interval istoric de dezvoltare a artei moderne propriu-zise, care nu se lasă încă înțeleasă îndeajuns în conexiunile ei mai profunde, cît și din faptul că însăși critica de artă, în anii elaborării acelor sisteme istoriografice și teoretice, nu se preocupa mai deloc de problemele conținutului simbolic sau de raporturile mai adînci dintre motiv și expresie.

Artiștii înșiși o făceau totuși. Cu scrierile lor, din ce în ce mai numeroase, se contura o istorie a artei ca autobiografie, experiență vie în care căutările prezentului se îmbinau cu retrăirea trecutului artistic. În acest sens, o statistică a preferințelor mărturisite (nu în primul rînd sub forma influențelor) de marii artiști ai modernității pentru o epocă sau alta, pentru un artist sau altul, pentru o operă sau alta din trecut, ar fi edificatoare. În mod nesistematic, experiența aceasta a artiștilor se întîlnea tocmai cu strădaniile și curiozitatea iconologilor; ca și pe aceștia, îi tentau multele legături și împletiri dintre operele artei și șansele lor de a deveni simboluri. Trăind însă arta modernă — din interiorul facerii ei — au sesizat implicit, de cele mai multe ori intuitiv, direcțiile din care și înspre care circulau motive, teme, idei și forme, venind de departe sau de nicăieri, din lumea altor arte, sau a altor teritorii ale spiritului, ori din iureșul vieții în toate înfățișările ei, cu mituri mărețe, superstiții, și — inevitabil — promiscuități. Această extindere a cadrului de experiență artistică, trăită și mărturisită în modernitate, mai întîi de artiști și doar în mică măsură și tîrziu de publicul artei (invers decît în timpurile revolute, de la perioada medievală la romantism, cînd publicul era acela care trăia și participativ diverșii afluenți ai experienței artistice) atrage atenția asupra dimensiunii adînci a operelor. Asupra particularităților acestei dimensiuni în creația modernă, asupra trăsăturilor noi sau redobîndite de „miezul" operelor, se impune deci a relua reflecția. În context istoric, social, tehnolo-

gic nou, experienţa artistică şi cadrul ei se îmbogăţesc pe unele laturi, sărăcesc pe altele ; sînt împrejurări care se cer studiate şi înţelese. A respinge valorile artei moderne, pe motivul că şi-ar fi „pierdut miezul“, sîmburele semnificativ, aşa cum a susţinut de pildă Hans Sedlmayr, este o eroare profundă, provenită în principal din faptul că legăturile dintre valorile estetice de azi şi celelalte valori sînt altele decît în trecut, că şi raportul dintre centrul spiritual al unei opere de artă şi universul din care ia naştere se deosebeşte de cel ce a funcţionat în arta clasică. Elementele imaginarului modern nu creează mai puţin decît în arta veche un alt ordin al realului ; îl creează însă cu alte mijloace şi alt răsunet. O analiză ca cea pe care Sedlmayr o făcea asupra *Parabolei orbilor* a lui Brueghel, cu admirabile detectări de sensuri existenţiale ca şi de pur limbaj artistic, nu poate fi decît un strălucit exemplu metodologic vrednic de a reprezenta tentaţii pentru analize noi ale operelor de artă modernă. Cu cît mai complete ar fi însă asemenea analize dacă ele s-ar plasa în general dintr-un unghiu de vedere comparativ, geografic şi cronologic vorbind, astfel ca operele de artă modernă să-şi poată dovedi apartenenţele, capacitatea de integrare sau de contrazicere în raport cu felurite situaţii şi momente date.

În acest proces de verificări ale capacităţii extensive ale artei moderne, ale supleţei ei în a exprima nu numai realitatea, dar şi raporturile culturii tradiţionale cu realitatea, se iveşte rolul de prim ordin al asociaţiei mobile de idei ca metodă de identificare şi reţinere a fenomenelor în multitudinea şi mişcarea lor. „O idee pe zi“ ar fi lozinca unei astfel de mobilizări spre învăţarea de a vedea lucrurile artei şi pe alte feţe ale lor decît cele ale obiectului frumos, alcătuit cu o iscusinţă care pare multora singura ispită a investigaţiei şi dezvăluirii. „A vedea lucruri vechi cu ochi noi“, şi „lucruri noi cu ochi vechi“, cum îi plăcea scriitorului Gustav Meyrink să recomande, înseamnă a lăsa libertatea de mişcare asociaţiei de idei hrănite, astăzi, la finele de veac XX, de acumularea unor imense depozite de informaţii artistice. Ele se cer imperios sistematizate şi altfel decît în clasificări strict ştiinţifice — nu, desigur, fără ele şi garanţia lor. Acest „altfel“ greu definisabil, fiindcă ţine — şi trebuie să ţină — şi de experienţa artistică subiectivă a interpretu-

lui, are şi sarcina de a întreţine viabilitatea artei în conştiinţa actuală atît de acaparată de domenii concurente, care pot satisface mai toate necesităţile psihologice, inclusiv nevoia de mister şi nevoia „artefactului“, tehnic inteligibil şi manipulabil. Interferenţele artei cu unele din acele domenii, participarea şi acţiunea reciprocă dintre ele, semnificaţiile umane — mai ales acestea — care pot deriva de aici devin astfel în mod necesar obiectul nu doar derivat al istoriografiei şi criticii de artă. Uneori, aceste interferenţe şi semnificaţii, după cum arată Hermann Broch cu multă perspicacitate, într-un eseu despre *Apocalipsul vesel al Vienei la răscrucea de veac,* au şi un caracter compensatoriu, atunci cînd acţionează în contextul unui „vacuum axiologic“ temporar, total sau parţial. Toate acestea sînt probleme acute în evoluţia artei moderne şi influenţează complicînd adesea inevitabil procesul de receptare a acestei arte. Spunem „arta modernă“, dar acest concept nu este unitar ; nici măcar nu este unul singur. El are în urma sa o istorie de peste un veac, iar dacă nu luăm noţiunea *ad litteram,* chiar de un veac şi jumătate. O istorie înseamnă un cumul de realităţi. Este şi cazul artei moderne : un cumul de realităţi care susţine acest fenomen de cultură devenit o solidă realitate — admirată, acceptată sau contestată, înţeleasă sau neînţeleasă, a existenţei contemporane.

Am încercat, în lucrarea de faţă, să supun unor reexaminări, în spiritul efortului de a le descifra lucid, izvoare, situaţii, motivaţii, mutaţii în iconografia şi preocupările tematice ale perioadei moderne de creaţie artistică. Am considerat că, după cum într-o operă de artă, nu se poate rupe unitatea ei esenţială acordînd rolul principal „subiectului“, nu se poate face nici contrariul, adică a acorda o atenţie cvasiexclusivă „formei“, aşa cum s-a petrecut şi încă se petrece în critica de tip jurnalistic. De aceea, am urmărit evoluţia unor anume teme şi motive, semnificative, uneori chiar determinante pentru profilul caracteristic uneia sau alteia din etapele experienţei artistice şi de cultură din secolele XIX şi XX, în linii de acţiune adesea independente de limbajul de forme în care acele teme şi motive s-au încarnat. Este şi aceasta una din trăsăturile culturii moderne, o reali-

tate care face parte din istoria ei și se cuvine cercetată. Intuitiv resimțite, observații legate de asemenea aspecte au apărut nu o dată și în studiile istoricilor și criticilor de artă atrași în primul rînd — și din principiu — de analiza formelor. Apăreau în acest gen de analize — la George Oprescu, Al. Busuioceanu, Petru Comarnescu, Ion Frunzetti, N. Argintescu-Amza — notații fulgurante, deschizătoare de întrebări și curiozitate. Dar nu venise, probabil, încă timpul de a da răspuns mai insistent cerințelor imperioase de reexaminare a ceea ce analizăm acum.

Nevoia unei minime sistematizări a temelor abordate m-a îndemnat să grupez studiile de față în trei mari diviziuni : prima se referă la anume raporturi dintre spațiu și opera de artă, la rolul lor : este vorba de spațiul geografic, spațiul psihofizic în procesul de receptare, unele spații de cultură tradițională, spațiile de cultură consacrată în arta modernă și la premergătorii ei — uneori mai îndepărtați. Aici își găsește loc în primul rînd eseul *Artă și geografie*, consacrat acestor raporturi, analizate din unghiul de vedere mai larg al unor geografii culturale ; de asemenea eseul *Goethe și peisajul*, ca unul din exemplele concrete posibile de constituire a geografiei culturale. Tot aici își găsește loc, de pildă, *Goticul și arta modernă*, stilul gotic fiind una din cele mai solide componente, cu variantele ei naționale, ale geografiei artistice europene.

Un al doilea grupaj se oprește asupra unor predilecții iconografice semnificative ale artei moderne. Semnalele lor sînt urmărite, pe cît posibil, înapoi spre sursă și în tîlcurile care, numai retrospectiv, prin reprivire în lumina experienței artistice actualizate, adesea reproblematizate, se dezvăluie ori se lasă măcar întrevăzute.

În lumina acestui demers, dobîndesc un loc important toate acele înfățișări artistice în care experiența timpului este decisivă : fie în zonele privilegiate ale opririi timpului pe loc și decantării lui, așa cum le putem descifra în *Arhipelaguri ale timpului* ; fie în schița avatarurilor prin care a trecut arta portretului, în efortul ei de a încorpora timpul în fizionomia și corpul uman, schița intitulată *Portrete, măști, travestiuri*. Alteori, împrejurări care influențează în felurite moduri experiența timpului — cum ar fi suferința fizică —, sînt urmărite

în reflectarea lor artistică, directă sau indirectă, strict iconografică sau, dimpotrivă, prin variate procedee și efecte de contrast. În același grupaj și în același context sînt cuprinse și aspecte ale înrudirilor și asociațiilor iconografice și de limbaj dintre arta plastică modernă și alte domenii de cultură artistică, influențate sau condiționate de momente ale tehnologiei moderne.

Datorită faptului că aceste preocupări iconografice și mutațiile lor au apărut mai pregnant și mai insistent în arta germană și a teritoriilor de limbă germană, precum și faptului că tocmai în acele țări, muzeografia a fost mai activă în a scoate la iveală și prezenta în cadru organizat importanța iconografică a artei moderne, am luat numeroase exemplificări ale argumentației din această arie. Nu însă mai puțin, acolo unde a fost cazul, din arta altor țări și din arta românească, cu atît mai mult cu cît tocmai la noi unele probleme iconografice ale artei moderne au luat mereu înfățișări proprii accentuat particularizate.

Un al treilea grupaj cuprinde „repriviri", de astădată monografice, în cadrul unor medalioane de artiști din secolele XIX și XX, români și străini, din opera cărora se cereau relevate unele elemente și simptome caracteristice, mai puțin comentate, trezite parcă de o atingere afectuoasă, ca în basmul *Frumoasei adormite*. Nu vorbea Elias Canetti despre „ceasul nevoii" unei anume experiențe pentru ca sensurile unor imagini să poată fi trezite din somnul în care au zăcut poate de-a lungul multor generații, fiindcă nu au fost privite întocmai cu ochii acelei trăiri necesare zborului și spre alte orizonturi ?

CĂRĂRI ŞI SPAŢII CU MARCAJ

ARTĂ ȘI GEOGRAFIE

„Cînd scrie istorie, fiecare istoric, spunea Gaston Bachelard, își alege pe cea care i se potrivește". Nu cumva se întîmplă tot așa în raporturile artistului cu geografia ? — și nu numai ale artistului ; cu acea geografie din care face el însuși parte sau pe care și-o alege : ca spațiu al existenței, ca motiv al operelor sale, ca atmosferă a universului lor. Există o alegere a geografiei ; pe jumătate într-adevăr deliberată, pe jumătate purtînd pecetea irevocabilă a destinelor, complicate cu presiuni felurite, venind dinlăuntrul structurilor noastre biopsihice, dar și din afară — din tradiții politice, sociale și culturale cu predilecțiile și aversiunile lor, din mode, din vicisitudini și capricii ale istoriei, ca și din legitățile ei. Artiștii sînt purtători de geografie, nu însă limitată neapărat la locul nașterii, copilăriei sau șederii lor. Încorporarea se face pe căi umblate și neumblate, sursele și momentele de contact pot fi din cele mai surprinzătoare, iar iradierea substanței geografice acumulate, puternică și capabilă de neașteptate metamorfoze și penetrații.

Forma cea mai directă și mai accesibilă de înțelegere a dimensiunii geografice este firește arta peisajului în pictură, dar și în descrierea poetică sau literară, în care putem identifica experiența naturii și ambianței de viață obișnuite ale unui artist. Experiența aceasta, presupunem noi, se desfășoară de la sine dacă există datul de bază al sensibilității artistice. Și totuși, mersul lucrurilor nu este atît de unilinear pe cît pare, în afară de cazul picturii naive și nici acesta întotdeauna, de cînd

au apărut peisajele de film și televiziune. Sursele experienței peisagistice sînt mai profunde decît observația și trăirea propriului mediu. Istoria peisajului a înregistrat în fazele incipiente ale genului, atunci cînd peisajul servea doar ca fundal faptul că aceste peisaje, considerate adesea convenționale, încercau să localizeze geografic evenimentul sau figurile evocate de imagine, fie în locul unde trăia pictorul respectiv, fie în cel al desfășurării întîmplărilor, fie în combinația lor. Se cunosc destule exemple : între ele, — poate primul de acest fel — malurile züricheze, perfect recognoscibile, ale unui lac dorit a fi Genezareth-ul din *Iisus și pescarii* lui Conrad Witz ; apoi turlele de edificii așezate pe dealuri transilvănene în picturile de altar ale bisericilor de la Hărman, Sighișoara, Sebeș ; edificii vieneze la Mediaș ; ziduri și peisaje de pe malurile Rinului în picturile maeștrilor anonimi renani, coline moldovenești în fundalul unor fresce bisericești din nordul Moldovei. Ne bucură la ele exactitatea documentară a detaliilor, o urmărim cu grijă. Să nu uităm însă : cei mai mulți dintre acești meșteri lucrau în echipe călătoare ; în experiența lor observația și imaginația se încrucișau fără încetare, iar rezultatele uimitoare ale acelor aventuri vizuale sînt tocmai semnalizările, urmele amestecului de impresii și amintiri, selecția și asocierea lor, care pot ajunge să unifice și să definească spații de cultură prin intermediul experienței geografice. Echipe de meșteri constructori, pietrari și pictori care au lucrat pe șantiere apusene și ale Europei centrale transportau astfel bagajul unor elemente geografice pe care, dacă au ajuns să lucreze în răsăritul continentului, le folosesc, plecînd apoi, la întoarcere, cu alte amintiri ce, la rîndul lor, vor fi cîndva încorporate. În funcție de accente și particularități stilistice, s-au constituit astfel largi zone vizuale legate între ele și care exprimă acțiunea benefică a comunicării prin experiența mediului spiritual al geografiei. Un timp, în vocabularul acestui tip de comunicări au jucat un rol esențial marile stiluri : romanicul, goticul, barocul, formele bizantine ale creștinătății orientale. Apar în acest context semnificative și uneori surprinzătoare asemănări între structuri urbanistice de ansamblu, structuri nici măcar apropiat învecinate geografic, și nu numai între monumente și edificii. Așa ne întîmpină asemănările dintre anume zone ale

Strasbourg-ului din secolele XVII-XVIII, ale Bamberg-ului din partea de jos a orașului și centrul Oradiei noastre; dintre Basel și Bratislava, pentru zonele din perioada dintre Renaștere și baroc. Aceste asemănări nu puteau — evident — rămîne doar exterioare, limitate la ordinul estetic — de la urbanism și arhitectură la vestimentație, mobilier, obiecte decorative și uzuale; în fapt nici sursele asemănării nu se puteau limita la contaminări strict stilistice. Toate converg, și într-un sens într-altul, către afirmarea unor mentalități și sisteme de valori active, pe anume arii geografice înrudite de altfel prin corespondențe de înfățișare tectonică. Se mai adaugă aici rolul factorilor de „transport", alții decît artiștii în activitatea lor propriu-zis artistică. De pildă, mercenarii, militari elvețieni mai ales, în perioada barocului, colportorii de carte și gravuri germani și evrei care străbăteau întreaga Europă centrală și aveau debușee de seamă în orașele și satele transilvănene, bănățene și bucovinene; misionarii religioși — toți duceau cu ei fragmentele unei lumi vizuale care se recompunea după legi proprii, armonioasă în diversitatea ei, autoritară în soliditatea valorilor ce o sprijineau. Soliditatea aceasta, conservatoare în esența ei, va facilita mai tîrziu în mod paradoxal, tocmai ea, pătrunderea mișcărilor artistice moderne, de la sfîrșitul secolului al XIX-lea înainte, în aceste zone geografice cu o îndelungată experiență a interferențelor. Basel-ul cel strict devine la începutul secolului al XX-lea, o dată cu Zürich-ul, o oază a modernității, cu preferințe notabile pentru un expresionism deosebit de acut; la Strasbourg, în plin mediu conservator pînă la încăpățînare, se va afirma, pentru publicul larg, neoplasticismul de spirit orfist al Sofiei Täuber Arp. Acolo, în cafeneaua geometrizată „Aubette", ea va realiza o versiune modernă a seninătății drăgălașe, a idilicului peisaj alsacian, așa cum îl descria și trăia Goethe.

Încărcată de artă veche născută din numeroase interferențe, Praga va deveni centrul predilect al marilor expoziții de artă modernă la începutul secolului XX; la Viena, capitala tuturor convenționalismelor, începutul secolului a adus cu sine inovații, rupturi și excese care vor juca un rol esențial în configurarea culturii europene a secolului XX. La Cernăuți, Brașov, Oradea, Timișoara

asemenea manifestări au avut loc de timpuriu, între 1905—1935, semnale și ecouri ale unor mișcări artistice importante pentru evoluția limbajelor artistice, prioritar ale celor cu mai mult succes în zonele Europei centrale: expresionismul, constructivismul, neoobiectivitatea — deci orientările cu mai mult conținut și audiență socială. Pătrunderea și adoptarea ideilor noi s-a desfășurat și aici în stranii combinații de cumințenie Biedermeier și gust al îndrăznelilor moderniste.

Dacă predispoziția pentru suplețe în receptarea unor noi valori integrabile fertil în geografia spirituală a unor teritorii privilegiate este rezultatul circulației — de multă vreme — a unor activități și mentalități, apoi întreținerea și diversificarea acestei predispoziții se datorează altor forme, mai recente, de circulație umană și, prin ea de circumscrierea sau extinderea „geografiilor". Una din aceste forme a fost și este circulația didactică și pedagogică a artiștilor: studiile în străinătate. Metoda nu este nouă și, excepție făcînd Rembrandt, mai toți artiștii au umblat, învățat, ucenicit în alte părți decît cele natale. În acest context, s-ar putea observa că Rembrandt este un artist de fapt fără „geografie", nu numai acronologic, trăind și exprimînd o experiență cu totul particulară a spațiului ca și a timpului.

În ceea ce privește evoluția și influențele de-a lungul vremurilor, a practicii studiilor și călătoriilor de studiu în străinătate, pînă în zilele noastre, ele sînt marcate în primul rînd de trăsături geografice, de dialectica unor axe: nord-sud multă vreme, est-vest un timp, vest-est apoi, pînă în extremul orient. Privită astfel, istoria artei, prin istoria călătoriilor în străinătate ale artiștilor, începînd încă din secolul al XVIII-lea, dar mai ales în secolul XIX și prima jumătate a secolului al XX-lea, este o istorie geografică a artei. Dacă perioada călătoriilor germanilor, flamanzilor, olandezilor și elvețienilor în Italia prerenascentistă — și renascentistă — a avut ca rezultat principal îmbogățiri în domeniul iconografiei și tehnicii picturale, începînd din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea călătoria în Italia a devenit o *Bildungreise*, călătoria formativă, care în locul școlii și atelierului — sau pe lîngă ele — instala în conștiința artistului prezența unui univers geografic activ, dimensiune a concepției

comportamentelor și stilului de viață. După călătoriile lui Dürer, călătoriile lui Goethe în Italia, Alsacia și Elveția au însemnat un soi de model al asimilării geografice. Nu știm dacă repertoriul epitetelor peisagistice ale lui Goethe, ca și cele referitoare la figura umană, ar fi fost același fără acele călătorii care i-au relevat o lume, din care propriu-i univers a rămas una din componentele stabile așteptînd în continuare pe toți cei ce îi vor releva farmecele și tainele. Se poate crede cu temei că una din sursele seninătății goetheene pornește din prima lui experiență geografico-peisagistică și arhitecturală — a unor înfățișări, exterior în orice caz, ușor diagnosticabile ca voioase și civilizat, rafinat idilice. Altfel nici nu ar fi credibil contrastul dintre repertoriul adjectival propriu descrierilor lui Goethe și adîncimile, prăpastiile demonice ale meditațiilor lui — din *Faust* în primul rînd —, dar și din multe străfulgerări ale operei *Poeziei și adevăr*. De altfel, chiar și în *Faust* dimensiunea geografică idilic-senină își păstrează drepturile : evocări de atari peisaje apar în ambele părți ale poemului *Faust*, iar Gretchen ce altceva este decît un personaj purtător al acestei geografii pe care diavolul va ști să o distrugă — distrugere profetică desigur ! Cînd la începutul secolului al XIX-lea vor porni spre Italia pentru îndelungi șederi, pictorii germani nazareeni, întemeietorii uneia din versiunile „revenirii la puritatea antică“ (cealaltă fiind varianta engleză a prerafaelitismului), ei vor fi de fapt purtătorii propriei lor geografii care, în cazul germanilor, va imprima viziunii asupra Italiei ecourile idilismului senin, specific amintitei zone germane-alsacian-elvețiene, marcat acum de gustul antichizant al sfîrșitului de secol XVIII. Așa, de pildă, gesturile personajelor lui Julius Schnorr von Carolsfeld sînt, în ciuda participării lor la solemne acțiuni în compoziții cu subiecte religioase și istorice, gesturile drăgălașe, familiare, ușor convenționale, amintind de cele ale ilustratorilor de povești germane, ale „situetelor“ decupate, la modă pe vremea aceea, ale pozelor din calendare și almanahuri ; dar amintesc și de imaginile lanternelor magice, ba chiar și de voioasele serbări-populare atît de admirate de Madame de Staël și socotite a face parte integrantă din firea locuitorilor „germanici“, fie ei din Germania, Alsacia ori Elveția. Asimilarea peisajului italian de către „romanii germani“ (Die Deutschen Römer) rămîne însă nostalgică în esența ei, mînată fiind de dorința împlinirii și a echilibrării temperamentului germanic. Italia este pentru germani, în primul rînd, țara simbolicei „înfloriri a lămîilor“, țara care, ca în cîntul lui Goethe pentru Mignon, „ne trage spre ea“. Caracterul romantic al acestui idilism este înrudit cu viziunile și metaforele idilei gessneriene din Elveția, mai vechi cu o jumătate de secol, inspirată și ea de admirații și motive italiene mai mult convenționale decît reale. Este înrudit cu viziunile gessneriene în ciuda contrastului dintre seriozitatea absolută a nazareenilor, lipsa lor de umor, și permanentul surîs implicit al lui Gessner și al celor din cercul său, cu toții purtătorii unei geografii cu vaste iradieri. Dar elvețianul Böcklin în Italia și apoi în Germania ? El a fost socotit decenii în șir, pînă nu demult, un pictor german de școală müncheneză și aceasta pentru că nu i-au fost identificate traseele veritabile ale sensibilității lui geografice. Lacul misterios al *Insulei morților*, marea senină, afirmativă, aproape voioasă din compoziția *Calypso și Ulisse* sînt aliaje peisagistice și sentimentale helveto-italiene cu pronunțate amintiri „de acasă“, din lumea lacurilor elvețiene, cînd tainice, cînd optimiste, în timp ce peisajele germanilor cuprind mai curînd elemente de gust specific în selecția fiziognomică și corporală a personajelor decît în elementele de natură. Prietenia lui Böcklin cu Jakob Burckhardt va ilustra apoi și aspectele umanist formative ale peregrinărilor prin geografii străine. Mijlocul secolului al XIX-lea este și vremea cînd William Turner își picta peisajele elvețiene învăluite de el în brume britanice, în amintirea, poate, a primilor turiști europeni în Elveția secolului al XVI-lea, care au fost britanici. Geografia elvețiană avea la acea dată și rolul unui soi de succedaneu al aventurii cu peisajul italian, așa cum îl va mai avea încă o dată la începutul secolului al XX-lea, prin peisagistica tessineză a mai multor artiști străini. Interesante sînt și suvenirele italiene ale artiștilor români din secolul al XIX-lea : în principal ale lui Gh. Asachi și Gh. Tattarescu. Pentru amîndoi, Italia devine o sursă de populare a memoriei cu fizionomii care încarnează un peisaj ; cu

fizionomii și cu obiecte care, chiar dacă nu vor fi întotdeauna transpuse în imaginile oarecum abstracte, mai mult impregnate de idei decît de sentimente, vor deveni obiecte creatoare de atmosferă ale ambianței în locuință. Casa-muzeu Gh. Tattarescu o dovedește — este locuința unui patriot care exprimă prin conștiința și semnele culturii lui apartenența la o geografie europeană, resimțită de pictor ca potrivită, înrudită.

Arta mijlocului de secol XIX este dominată timp de două decenii de un loc geografic — Fontainebleau-ul cu pădurea lui și localitatea Barbizon, nu departe de Paris. Sub umbra copacilor acestei păduri a crescut un capitol din cele mai importante ale geografiei artistice europene, de astă dată avîndu-și sursa în Franța. Locul a devenit un punct de pelerinaje prelungite — forme de studiu liber, în care doritorii să învețe a picta erau fiecare în același timp profesor și elev, în același timp călător și localnic. De reținut este că cei mai fervenți frecventatori străini veneau din țările Europei centrale și răsăritene. Astfel datorită pictorilor din Germania și din Elveția, din Boemia, din România, din Ungaria, din Rusia, s-a născut, pe lîngă cele franceze, o suită de păduri barbizoniene foarte diferite între ele ca sentiment al naturii, ca tonalitate afectivă, ca expresie a trăirii unei ambianțe, ca nivel și caracter al legăturii cu natura. Aceste variațiuni pe tema unor peisaje de pădure, uneori dealuri împădurite cu drumuri la poalele lor, alteori peisaje cu ulițe de sat, toate cu anume sonorități romantice, dar și realiste — în funcție de predispozițiile autorilor și tradițiile cărora le aparțineau — alcătuiesc o alternativă de geografie spirituală la geografia artistică și ea de largă circulație, a Biedermeierului central-european. Natura, model eliberat de constrîngerile pedagogiei academice în pictura de peisaj a barbizoniștilor, a desprins pe artist și de obsesia pedagogiei prin artă, fie ea pedagogie personală, fie pedagogie socială. Este o natură euforică, încă ușor impregnată de melancolia rămasă parcă în memoria copacilor, a frunzișurilor, de pe vremea privirilor romantice și postromamtice ale unor pictori britanici, germani și elvețieni. Mai tîrziu, din euforia impresionistă, această undă de melancolie va dispărea cu totul.

Spre deosebire de pura natură barbizoniană teritoriul geografiei Biedermeier a fost supus, mai ales în Austria, multor interferențe, unor multiple încrucișări de valori, care au reușit, în modul cel mai paradoxal, să conviețuiască. Peisajul cumințit al grădinii, devenită anexă domestică ce și-a pierdut în mare măsură bogăția de simboluri, se prelungește în peisajul „sufrageriei" ; ca simbol al unității familiale și confortului afectiv, și unul și altul sînt populate cu familii exemplare, cu mulți copii, înconjurate de obiectele binevoitoare ale unei bune stări neostentative. Intențiile moralizatoare ale acestei geografii sînt neîndoielnice. Succesul și circulația imaginilor de acest fel au fost foarte mari, mai ales în zona Europei centrale, de unde ele au ajuns pînă în Ucraina și Rusia. În țările române, nu au găsit ecou, deși în Transilvania și Banat erau multiplicate prin presa ilustrată, inclusiv cea în limba română, ele constituindu-se ca un aspect al influențelor culturii germane și austriece în secolul al XIX-lea, tocmai prin intermediul peisajului înțeles în sens larg. Idilismul acesta al cumințeniei n-a fost însă unica față a Beidermeier-ului, ci doar cea geografică. În chipul cel mai paradoxal, se afirmă factorul ironic și persiflajul — nu întotdeauna ușor sesizabile — ca de pildă în opera lui Carl Spitzweg și a elvețianului Gottfried Keller. La fel de paradoxal, apare o întreagă literatură vizuală militantă prin caricatură, sub forma însă a unui idilism doar „deplasat", mișcat un pic mai încolo și nu o caricatură de esență, așa cum a fost cea a lui Daumier. Cea mai paradoxală însă este, desigur, abundenta imagerie erotică, la limita pornografiei, în pudicul și respectuosul de convenții Biedermeier.

În suita de influențe a unei geografii asupra alteia, prin intermediul călătoriilor sau șederilor de studii, alternanța predilecțiilor a fost, în a doua jumătate a secolului XIX, nu atît rapidă așa cum poate părea la prima vedere, cît una de concomitențe și, adesea, concurente. Europenismului activ în spațiul axelor principale : Germania (inclusiv Elveția alemanică și Austria) — Franța, Germania — Italia, țările Europei centrale și răsăritene — Italia, Franța și Germania — i se adaugă fascinațiile Orientului apropiat, într-o primă fază stăpînite de gustul pitorescului uman și decorativ, mai pu-

ţin interesat de peisaj. Transmisiile au operat şi ele în acelaşi sens, deplasîndu-se de preferinţă spre teatralitate şi artificiu voit. Astfel, de la forţa imaginilor nord-africane ale lui Delacroix, de la graţia opulentă ale celor pictate şi desenate de Ingres, de la temperamentul focos al lui Géricault, traseul geografiei fiziognomice şi vestimentare a Orientului apropiat a ajuns la Viena şi München, iar cu două trei decenii mai tîrziu, la costumaţiile doamnelor din lumea mare în picturile lui Makart — de exemplu o Cleopatră cu chip de vieneză durdulie şi impozantă înconjurată de sclave. A ajuns apoi la figurile artificial morbidizate ale lui Stuck — un „soi de Rembrandt invers" — cum îi plăcea lui Eugèn Fromentin să caracterizeze ispitele picturale provocate de Orientul apropiat. Despre geografia Extremului Orient şi asimilările ei europene — atît de importante şi numeroase încît au influenţat decisiv capitole întregi ale picturii, graficii, artei decorative din ultimul sfert al secolului al XIX-lea — s-au spus şi s-au arătat multe. Relevate au fost de obicei influenţele vizibile în viaţa formelor. Transferul nu s-a mărginit însă numai la atît, nici măcar acolo unde nici nu era legat de transportul unor experienţe personale, directe ale artistului european, aşa cum se întîmplase în cazul lui Gauguin şi aşa cum se va desfăşura la începutul secolului al XX-lea, în călătoriile lui Erich Heckel şi Emil Nolde prin mările şi insulele Sudului. Căci spre deosebire de puritatea estetică a procesului de preluări formale, de limbaj, care stau, cel puţin în parte, la originea viziunii Jugendstil-ului, a expresionismului decorativ şi informal, în bună măsură şi a cubismului, ca şi a unor înfăţişări ale sculpturii moderne, pătrunderea geografiei exotice în ambient — ornamentică, vestimentaţie, mobilier — a avut efecte cu totul amestecate : o adevărată promiscuitate între kitsch şi eleganţă autentică, între ridicolul retoric şi substanţa unor tîlcuri sociale şi istorice active. De la moda turbanului, pe care-l adoptă la începutul secolului XIX Madame de Staël şi care va face o lungă carieră de reînnoite reveniri ; de la fes la şalul indian, de la evantaiul şi kimono-ul japonez la şalvarii odaliscelor, contextul folosirii este ambivalent : ca recuzită în pictura bună, dar şi în cea de gang şi grădină publică ; accesorii vestimentare în lumea rafinamentelor — purta şalvari, fes

şi şal indian George Sand —, dar şi în lumea pestriţă a „demimonde-ului". Fenomenul a funcţionat şi în domeniul locuinţei şi al obiectelor uzuale sau de ornament. Iată salonaşul turcesc cu măsuţe incrustate, grelele ţesături decorative — nu numai turceşti ci şi persane ori indiene — tăvile şi narghileaua gravate, cvasi-obligatorii în orice interior cît de cît înstărit, de la Viena spre est şi sud-est ; iată şi, în opulentele saloane berlineze, pariziene, londoneze, profuziunea de plante exotice de mari dimensiuni — nu numai în aşa numitele grădini de iarnă, ci în alăturări supraîncărcate de covoare şi fotolii îmbrăcate în ţesături cu motive persane sau indiene, de vitrine cu obiecte venite de departe, alcătuind stufoase peisaje interioare. Fotografiile salonului Sarei Bernhardt sau ale celui din casa pictorului Max Liebermann, al lui Max Klinger, Menzel, Leibl vorbesc elocvent despre noua cultură a peisajului artificial ; peisajul locuinţei, alcătuit ca o hartă din coexistenţe geografice. După cum în secolul al XVIII-lea, în grădinile mai mari şi în parcuri proprietarii de palate sau numai case rezidenţiale agreau instalarea de mici peisaje chinezeşti, indiene, persane, spre a-şi agrementa plimbarea cu nostalgii geografice, dar şi cu sentimentul orgolios de a se afla ei, stăpîni potenţiali, în centrul lumii — tot aşa interioarele sfîrşitului de secol mai sus menţionate, ofereau locatarilor lor, într un sistem de aluzii geografice teatralizate, spaţiu şi atmosferă pentru desfăşurarea cotidiană a rolului în care trăiau. Că la sfîrşitul secolului trecut, în mediile europene înstărite şi nu numai în cele intelectuale, se trăia în „roluri", ne apare azi, în perspectiva întoarsă a timpului, un adevăr tot mai cert. Convenţiile sociale mereu mai puternic şi mai strîns afirmate forţau oricărei comportări intrarea într-un rol şi, paradoxal, au influenţat la fel de puternic formarea unor atitudini similare şi la dispreţuitorii de convenţii. Romanul lui J. K. Huysmans, *À rebours*, este un exemplu limită, simptomatic pentru o astfel de „intrare în rol" al cărui nesăţios deţinător şi-a creat acasă un decor al aventurii geografice. Mai puţin cunoscut este un alt exemplu, din lumea artelor vizuale de astădată, al unei atitudini asemănătoare în deturnarea, i-am spune, a experienţei geografice. Exemplul se referă la casa, azi muzeu, a Isabellei

Gardner din Boston. Această doamnă excentrică din lumea mare, atît de strict convenționalizată a Bostonului de la sfîrșitul veacului trecut, și-a asumat rolul unei călătoare prin țări și secole, adunînd mărturii artistice de toate felurile și, în entuziasmul ei nu îndeajuns de selectiv, chiar și elemente promiscue de kitsch, ceea ce, de altfel, dă o notă de haz și viață întregii alcătuiri. Achiziționarea a rezultat din consultările cu tînărul istoric de artă Bernard Berenson, prietenul de atunci al frumoasei colecționare și călătoare mai mult cu imaginația. Casa care alcătuiește acel uluitor amestec de obiecte și forme a fost o „locuință", deci și un amestec de spații, al căror eclectism este nu atît istoric cît geografic. Sînt spații care trăiesc din aluzii și în același timp pun la dispoziție decoruri, încadrări scenografice pentru desfășurarea atîtor roluri posibile : la intrare o curte de mănăstire italiană de Renaștere timpurie ; la etaje camere de turn englez medieval, holuri germanice, saloane franțuzești, colțuri orientale și extrem-orientale.

Transportul acesta de geografii preluate ca travestiuri, care au dominat portretistica, uneori peisagistica ultimului sfert de veac XIX, încă și mai accentuat după experiența wagneriană, va fi una din cauzele reacților mînioase — prea puțin luate în considerație — ale modernității de la începutul veacului XX. Lupta mișcărilor moderne împotriva academismului a fost în multe privințe greșit înțeleasă de istoriografia de artă ; această luptă nu s-a ridicat în primul rînd contra convențiilor de limbaj al formelor, ci contra teatralității și elementului de artificiu conținute în modurile de a asimila experiența sau nostalgia geografică, împotriva foamei de travesti, de carnaval al spațiilor. În radicalitatea pozițiilor ei, revoluția estetică modernă a respins totul, inclusiv germenii, prețioși și necesari ai integrării artificialului ca valoare estetică. Tocmai sfîrșitul secolului al XX-lea — chiar, cu semne prevestitoare de la mijlocul lui încoace, a știut să regăsească înțelesurile și puterea acestor asociații complexe de valori. Nu ar trebui subestimate însă nici izvoarele neartistice ale montajelor geografice artificiale concepute cu intenție estetic-recreativă. Una din surse pornește astfel de la marile expoziții universale de la Paris, Londra, San Francisco, cu pavilioanele lor naționale aduse

de pe tot globul pămîntesc. Fotografiile și gravurile reproducînd cele mai arătoase dintre pavilioanele primei Expoziții de acest fel, în 1860, arătau o vădită preferință pentru cele exotice, ornate cu palmieri, plante și animale neobișnuite, cu mobilier de sorginte indiană, extrem-orientală, nord-africană. Aspectul inevitabil pestriț al acelor pavilioane și-a exercitat totuși fascinația fără greș nu numai în lumea largă a cititorilor de almanahuri și reviste ilustrate, ci și în lumea gusturilor elitare, ca și în mediile artistice ale celebrităților.

Internaționalizarea geografică și manipularea transportului de imagini, rezultată din acest du-te vino de experiențe de călătorie reale sau imaginare, au suportat un surprinzător transport de sensuri în arta plastică de la începutul secolului XX. Apariția interesului, chiar cultului pentru arta și tradițiile primitive — africane, oceanice, precolumbiene — care a marcat adînc expresionismul, ca și cubismul, dar și forme de expresie independente de stricta apartenență la un curent sau altul, ca în cazul lui Brâncuși, Hans Arp, Henry Moore, au suspendat, de fapt, experiența eclectismului geografic. În locul empatiei geografice apare astfel o punere între paranteze a spațiilor geografice, o abstractizare a realității spațiale. Punțile între distanțe vor deveni coincidențele posibile de limbaj și sursele comune arhaice — în afara timpului și spațiului — ale experienței sufletești umane imemoriale. Aici stă unul din temeiurile și argumentele internaționalismului artistic al mișcărilor de avangardă de la începutul secolului și principala lor deosebire față de orientările modernității „clasice" din aceeași perioadă : postimpresionismul și fovismul. Importanța rolului peisajului — înțeles ca geografie a luminii — în zone capabile să favorizeze această opțiune — adusese în circulație europeană prin postimpresionism motivul Coastei de Azur. Spațiul acesta va deveni, pentru multă vreme, spațiul prin definiție al picturalității și va acredita prioritatea franceză în configurarea cvasimagică a conceptului de „peinture". Locurile de pelerinaj vizual : Cannes, Cagnes-sur-Mer, Nisa, St. Paul de Vence și multe localități mici, sate de pescari vor deveni o replică peste ani la pelerinajul barbizonian. În primul rînd francezii — toți cei mari, de

la Derain și de la Matisse la Bonnard și Vlaminck — își vor defini identitatea în aceste spații ; dar și elvețienii : Auberjonois, Bossard și alții. Pentru români, același spațiu va însemna un izvor mereu împrospătat de inspirație, din care vor rezulta, în creația lui Iser, Dărăscu, Pallady și mulți alții fețele unui univers — depozit al seninătății, o adevărată geografie a bucuriei de a trăi. Cu greu ar putea cineva descoperi în marea hartă internațională a picturii pe motivul Coastei de Azur vreo imagine străbătută de tristețe ! Coincidența cronologică dintre moda acestui motiv și moda lungilor vacanțe de iarnă pe Coasta de Azur, cu întregul lor repertoriu imagistic din fotografie, film, scenografia teatrală și coregrafică să nu aibă semnificație ? Ar fi de reținut aici sentimentul și atmosfera de „vacanță" în general, caracteristică peisagismului post-impresionist, adeseori și scenelor de gen sau interioarelor, spiritul de „loisir" în care trăiesc destins personajele lui Bonnard, Vuillard, iar la noi figurile lui Pallady, ale lui Petrașcu. La Iser, „vacanța" va deveni chiar o temă autonomă, precis conturată prin motivul „stațiunii balneare", cu geografia ei aparte, în care se concentrează valorile și mișcările unui mic univers artificial, cu ierarhii inversate, cu urgențe supradimensionate. A nu se uita că în aceeași vreme această geografie a vacanței devenea în literatură, prin Marcel Proust și prin Thomas Mann (dar și prin numeroși alți autori meritorii) loc de desfășurare — cu motivații mai profunde — al unor manifestări revelatorii de viață în sine, devenită elocventă atît în desprinderea ei de „obișnuit" cît și în necruțătoarea identitate, indiferent de condiții, a naturii relațiilor umane și tendințelor lor spre tipizare. Este simpomatic chiar și succesul de public larg al picturii și graficii dedicate acestui motiv geografic, pînă și în variantele cele mai moderne, refuzate în alt cadru iconografic.

Ca un pandant al acestei geografii cordiale ar putea fi socotită în versiunea ei germano-elvețiană, memorabila călătorie tunisiană, în 1914, a lui Paul Klee cu August Macke și Louis Moilliet, din care a rezultat suita de interpretări paradiziace ale unui peisaj trăit integral — ca natură, arhitectură, formă umană. Documentația fotografică a locurilor pictate, în mare parte executate de artiștii înșiși, demonstrează izbitor transferul emoțional

de la pitorescul și melancolia tăcută a modelului la concentrarea intensă a expresiei în opere, la vitalitatea lor jubilantă. Și totuși, peisajele acestea țin de alt demers al comunicării decît cele post-impresioniste, care vorbesc direct privitorului, într-una din puținele forme de pictură, comunicativă fără intermediul voit metaforic ori simbolic. Peisagismul mediteranean nord-african al celor trei expresioniști mai sus menționați este în esența lui într-adevăr expresie metaforică. O notație în jurnalul lui Paul Klee din timpul călătoriei în Tunis sună elocvent : „...am lucrat acuarelă în cartierul arab. M-a preocupat sinteza : arhitectura peisajului urban — arhitectura tabloului. Imaginile încă nu sînt perfect clare, dar au farmec ; pe lîngă asta destul de multă atmosferă și entuziasm de călătorie — deci tocmai prezența Eului." (În „Die Tunisreise", Stuttgart, 1982). „Douăzeci de ani mai tîrziu, Klee va relua, din amintirile călătoriei tunisiene, imagini ale caligrafiei islamice, uneori ale ornamenticii, tălmăcind și adoptînd, în spirit occidental, simbolurile lor. Se adeveresc astfel, încă o dată, forța și căile variate ale interferențelor geografice. Le observase, cu perspicacitate, în opera lui Klee, unul din biografii pictorului, Wil Grohmann, în 1954, cînd scria : „Nu în sine frecvența tematicii orientale (la Klee) este esențială, ci întrepătrunderea a două planuri de experiență spirituală."

Pe fondul acestor călătorii de studii peisagistice s-a grefat și altă experiență, didactic-pedagogică ; cea a foarte seriosului, autoritarului și puternicului învățămînt artistic din Germania și Franța. Pe lîngă școlile oficiale de Belle Arte, funcționau la Paris Academiile Ranson și Julian, la München atelierele-școală ale lui Ludwig Loefftz, Herterich, Stuck, Heinrich Zügel ș.a. Acolo, la răscrucea de veac XIX—XX, veneau să studieze sau să se perfecționeze tineri artiști din toate țările Europei. În ciuda programului foarte strict, bazat metodologic pe tradițiile disciplinei academice, s-au reunit și s-au format la acele școli talente orientate nu numai divers, dar și opuse între ele ca gîndire plastică. Au învățat acolo dintre români N. Vermont și Ștefan Popescu, Cecilia Cuțescu-Storck și Ipolit Strîmbu. Iser și Pallady — și încă aici deosebirile rămîn la nivel stilistic, nu sînt fundamentale — așa cum apar, de pildă, la germani între

Weisgerber, Kandinski și Emil Nolde, între Paula Modersohn-Becker, impresioniști tîrzii ca Hans Purrmann și expresioniștii August Macke ori Franz Marc. Semnul de întrebare rămîne însă lipsa — în cele mai multe cazuri — a influențelor reciproce, și stăruința în opțiuni neabătute în direcțiile alese, pe de o parte tradiționaliști cu academiști și salonarzi la un loc, pe de alta, revoluționarii moderniști. Altfel decît la Barbizon, geografia nu mai este un liant ; experiența ei, evidentă în capitolul peisagismului mediteranean, nu a operat mai deloc în confruntările și relațiile școlare din cadrul acelor instituții de învățămînt. Sau a operat strict exterior, prin mici contaminări tematice cu caracter cvasirepertoricesc, provenind, uneori, din pitorescul bavarez, ca cele din grafica timpurie a lui Nicolae Vermont ; alteori însă ca exercițiu împrospătător documentar, în grafica pictorilor de atmosferă ai coloanei de la Worpswede, orășelul cu mlaștini în apropiere de Bremen. Cu ireductibila-i identitate geografică, unică prin melancolia ei cenușie în configurația strălucirilor cromatice ale celorlalte orientări picturale din epocă — de la expresionism la orfism și de la fovi la post-impresioniști — grafica și pictura artiștilor de la Worpswede constituie una din experiențele geografice autentice, încă puțin cunoscută, a începuturilor artei moderne. Astfel că, în ciuda excelenței lor didactice, acele forme de învățămînt s-au caracterizat printr-un anume formalism și rigiditate, care le-au împiedicat să fie un mediu transmițător de geografii, reducîndu-l mai ales la transmiterea de limbaje.

În Germania, această perioadă coincide cu apariția și dezvoltarea practică și teoretică a unui fenomen nou și influent : excursionismul local patriotic : „das deutsche Wandern", o adevărată instituție care și-a asigurat, pe plan artistic, un acompaniament muzical bogat, de lieduri frumos inspirate, dar, vizual vorbind, fără ecouri deosebite în arta răscrucii de veac, ci abia mai tîrziu, tocmai în peisajele optimiste ale perioadei naziste. Au existat și mici excepții, purtînd de altfel cu ele o notă stranie : sînt viziunile montane ale lui Emil Nolde, alpinist pasionat în tinerețe, care a personificat, în primele sale lucrări jumătate în spirit fantastic-mitologic, jumătate caricatural, munții străbătuți de el. Ar putea fi socotite naturismul expresioniștilor și asprele lor peisaje cu nuduri ca ținînd tot de aceste forme organizate activiste ale dragostei de natură ? Sursele și evoluția divergentă a picturii peisagistice expresioniste față de cultul sportiv și educativ al naturii nu sugerează însă decît interferențe parțiale, fără consecințe. În compensație, a ieșit la iveală un nou teritoriu geografic : orașul modern, metropola — motiv care va avea, cu diferite interpretări, un destin animat, pînă prin 1930. Îl va iniția, paradoxal, tot un expresionist : E. L. Kirchner, și nu la mare distanță cronologică de anii peisajelor lui naturist-vitaliste, pictate la Moritzburg și la Fehmarn, în apropiere de coasta Mării Nordului. Perspective concentrate și îndrăznețe raccourci-uri ale pieții Potsdam din Berlin și ale altor străzi, în care sînt implantate personaje din spectacolul vieții urbane nocturne, cheflii și cocote, proiectate cinematografic în prim plan, păstrează totuși în construcția elementelor imaginii amintiri ale naturii. Casele și copacii par aduși din pădure ; au o temeinicie atemporală ; în contrast cu ele formele umane sînt fragile, ușor marcate patologic. Kirchner și-a teoretizat totuși această intenție altfel : în imaginea orașului el întrezărea apariția unei „noi frumuseți", purtătoare de energie. Paralel cu Kirchner, Robert Delaunay, la Paris, se va opri asupra Turnului Eiffel, socotit simbol al unei noi forme de viziune asupra lumii. Ca și la Kirchner, semnele care le pot exprima sînt plurivalente, ele încercînd să depășească limita surprizelor formale, prin pătrunderea în zone simbolice mai adînci. Așa apar figurile umane la Kirchner, simboluri ale ambiguității și impurității, așa apare turnul Eiffel la Delaunay și ca aluzie la turnul Babel. Aceste nuanțări negative ale geografiei urbane nu exprimă rezerve antitehniciste sau ruralist-naturiste, ci marchează doar legătura acestei noi poezii a orașului cu vechi dar împrospătate atașamente față de frumusețile originare ale naturii și tîlcurile ei mitice. În același timp, viziunea orașului se oprește la Kirchner și la Delaunay asupra notelor specifice : străzile Berlinului unice în felul lor, unicitatea peisajului parizian. Curînd, tot în versiune expresionistă, imaginea orașului va demonstra alte ambiții. „Orașul în sine", orașul tentacular, cum îl numea, aprehensiv, Verhaeren, nu-și mai precizează originea geografică, ci doar caracterele — de la misterios la apocaliptic — în strălucirile lui

artificiale, în puterea lui de absorbţie. Este oraşul lui Otto Dix şi al lui Gustav Meidner. *Eu şi oraşul* denumeşte acesta tabloul înfăţişînd un spaţiu, nu atît de existenţă adaptabilă, cît de experienţă turburătoare, înfricoşătoare. Nici oraşele subtilului, melancolicului Lyonel Feininger nu sînt mai precis definite geografic şi nici mai inspiratoare de încredere ; o anxietate, o presimţire grea străbate siluetele fine, aparent liniştite ale caselor şi străzilor lui Feininger. Nimic aici din nervozitatea optimistă a urbanismului futurist, cu liniile lui de forţă propulsivă, chiar dacă, stilistic, există în pictura lui Feininger semnalizări futuriste. Sentimentul înstrăinării, al desprinderii parcă de real vor deveni totale în peisajul urban al neoobiectivismului de la finele deceniului 20. Străzi goale, clădiri sever geometrizate, impersonale, perspectivă închisă, o atmosferă de răceală şi absenţă alcătuiesc peisajul-program al lui Georg Grosz (altminteri, în desenele lui satirice atît de virulent şi germanic participativ), al lui Davringhausen, Otto Schlichter, dar şi al „metafizicilor" italieni care nu vor mai recurge, ca fondatorul orientării lor, Giorgio de Chirico, la italienizarea imaginii prin recuzită şi detailări cultural-locale. Încărcat de sensuri şi simptome apare în acest context peisajul urban al picturii şi desenului românesc. Exact opuse viziunilor agitate asupra oraşului-metropolă sau distanţărilor glaciale care evocă spaţiul urban ca spaţiu al înstrăinării, în arta românească imaginea oraşului apare scoasă din orice fel de context al generalizărilor, al abstractizării sau ideologizării. Nu ştim să existe — dacă lăsăm la o parte vechile stampe cu vederi ale Bucureştiului, Iaşului sau urbelor transilvănene — multe imagini orăşeneşti în pictura şi grafica românească din secolul al XIX-lea şi prima jumătate a secolului XX care să prezinte „ansambluri" şi nu fragmente-colţuri de oraş : o casă, o stradă, o piaţetă, o curte, o perspectivă bine delimitată. Oriunde, în aceste fragmente, regăseşti o lume, ocrotită de propria ei intimitate şi naturaleţă, indiferent de sentimentul care ar stăpîni imaginea, sau de faptul că motivul provine dintr-un oraş românesc sau străin. De la *Ghereta din Filantropia* lui Luchian la piaţetele sau podurile pariziene ale lui Pallady, de la străduţele dobrogene ale lui Iser sau Şirato, de la *Strada Luterană* sau *Casa Moruzzi* ale lui J. Al.

Steriade, la priveliştile bucureştene ale lui Tonitza, Bunescu, Ghiaţă, Michaela Eleutheriade, Henri Daniel, de la Veneţiile lui Petraşcu la uliţele moldoveneşti ale lui Viorel Huşi şi Aurel Mărculescu, pretutindeni locul geografic pare a deveni locuinţă familială, spaţiu personalizat. În acelaşi timp este un spaţiu contemplativ şi nu un spaţiu al faptei, aşa cum îl trăia în entuziasmul ei meliorist mişcarea artistică de avangardă. Este şi un spaţiu relaxat, fără tensiunile cîmpului de forţe cărora circulaţia unor interferenţe geografice le dă îndeobşte naştere. Peisajul orăşenesc pictat de români rămîne concentrat asupra lui însuşi, chiar „însingurat" s-ar spune, iar trăsătura aceasta nici nu se leagă neapărat de locul evocat ; ea există într-un peisaj parizian de Pallady sau într-unul marocan de Ştefan Popescu, la fel ca şi într-o Dobroge iseriană, un colţ ieşean de Aurel Băeşu, un fragment bucureştean de Alesandru Phoebus ori M. H. Maxy. Uşor străbătut de tensionări geografice poetizate apare doar uneori peisajul orăşenesc transilvan : la Aurel Papp, la Leon Alex, Alexandru Ziffer, la Tasso Marchini. Simptomatic este faptul că acest spirit static-contemplativ, această linişte şi concentrare geografică stăruie şi în peisajele orăşeneşti ale lui Arthur Segal, pictate decenii după stabilirea lui la Berlin, apoi în Elveţia şi la Londra. Poate fi lesne observată deosebirea în acest sens dintre viziunea neoobiectivă asupra străzii şi casei urbane — viziune a distanţării şi încremenirii antilirice — şi caracterul imaginilor lui Artur Segal, la prima vedere înrudite cu neoobiectivismul. Străzile şi casele lui Artur Segal rămîn impregnate însă de un lirism tandru şi discret, de un simţ, sau o nevoie de ocrotire ; în acelaşi timp şi de o conştiinţă a sîmburelui simbolic ascuns în peisajul „fragmentului de oraş". Suprarealismul cu ageografismul lui, cu peisajele lui translate spre cosmogonic şi anihilarea memoriei lirice personale în favoarea ieşirii la suprafaţă a memoriei ancestrale, arhetipale, pregeografice, nu a avut, la data apariţiei şi maximei lui audienţe din perioada interbelică, ecouri propriu-zise în România. Va influenţa însă, în Europa, din punctul de vedere al existenţei unui subtext geografic permutat „cosmic", o întreagă arie a informalului expresionist. Ecouri îşi vor croi drum de la imperturbabilele fundaluri peisagistice selenare ale lui Salvador

Dali și Yves Tanguy spre spațiile golite de materie ale lui Barnett Newman sau Gotthard Graubner, dar și spre genezele și magmele aluzive la geografia răscolirii secrete a spațiului cosmic, parcă țîșnite din el, ale lui Pollock, Rothko, Manessier și mulți alții.

Nevoia de geografie va fi însă preluată acum de film! În versiuni de interpretare fundamental schimbate după al doilea război mondial, cineaștii se vor opri tot mai mult asupra componentelor geografice, predilecții explicabile compensatoriu în contextul dominantelor abstracționismului în arta plastică. Contribuția cinematografică cea mai originală, bogată în semnificații, va cuprinde chiar peisajul urban, evocat pe un drum care a mers de la utopie la realism. După inscenările voit artificializate din filmul expresionist german de la începutul anilor 20, ale orașului fundal pentru acțiuni enigmatice, oraș-simbol al dramelor unor eu-ri proiectate în monumentalitate, a urmat Metropolis-ul lui Fritz Lang, viziune utopică futuristă, imn adus betonului, metalului, arhitecturilor-gigant. Data filmului coincide, de altfel, cu tot șirul de programe și manifeste ale arhitecturii utopice și proiectelor urbanistice gigant, desfășurate în cursul deceniilor '20 și '30, proiecte ridicate la dimensiunea unei geografii non-diferențiate a teritoriilor locuirii. Faimoasa *Cartă de la Atena* din 1933, sinteză a utopiilor arhitecturale — utopii optimiste ale încrederii în faptă, utopii eficiente, dintre care unele vor prinde viață reală mai tîrziu — vine să confirme parcă extazele vizionare ale filmului *Metropolis*, cu eroina lui principală încarnată de Brigitte Helm, femeia cu ochi metalici și gesturi geometrice, locatară ideală a spațiilor suprageografice. Revenirea la realitate va începe atît în filmul francez al anilor '30, premergător cu accente fin-sentimentale al neo-realismului italian, cît și cu filmele lui Charlie Chaplin. *Sub acoperișurile Parisului*, pe străzile vechi ale cartierelor pariziene muncitorești, Jean Gabin, mai tîrziu Bourvil și mulți alții au exprimat inconfundabile experiențe marcate de viață într-un univers al statorniciei geografice, suplu totuși în gimnastica probelor de adaptare. Sînt anii Frontului popular și ai democratismului militant, înțeles iconografic prin peisaje urbane specifice, cu cețuri și felinare, cu străzi înguste și bistro-uri pitorești. În perspectivă americană, cu tentă iudaic-emoțională,

Chaplin, în *Luminile orașului*, va adăuga aceluiași tip de peisaj un element melodramatic, binevenit pentru receptarea realismului antimonden al epocii, la data cînd lumea mondenă adopta antigeografismul suprarealismului și al artei abstracte. Cu filmele neorealismului italian începe transferul experienței geografice de la psihologie și metafizic spre social. Periferii ale Romei, sate siciliene sau din Apenini devin instrumente ale protestului social-politic; peisajul își modifică tot mai mult calitatea „spațială", înțelesul de „loc", pentru a dobîndi pe cea de limbaj generic, un soi de esperanto al sărăciei, al paradoxalei primitivități moderne, al durității, agresivității, al indignării și revoltei. Această componentă socială și de caracter „lingvistic" imprimată peisajului va subzista și în marile filme lirice ale postneorealismului italian: la Antonioni, Rosselini și Zefirelli, vastele pajiști misterioase, cu extinderi spre infinit, grădinile cu frînturi de palate atemporale, cu bazine și fîntîni personificînd o cultură în sine — simbol al posibilelor permanențe de rafinament european nu sînt propriu-zis „geografice". Ele alcătuiesc un sistem de semne cvasiesoterice, puțin conspirative, aluzii la o formă încă nedefinită a comunicării prin lucrări vii cîndva, aduse acum la starea de trecere de la o bogăție de sensuri adecvate, la neînsuflețirea datorată golirii de sensuri reale. Faptul că adesea aceste evocări peisagistice sînt influențate, dacă nu chiar preluate direct din arta plastică subliniază și mai mult substanța atîtor subtile metamorfoze. Cu o acută perspicacitate a intuit și redat aceste „dezlipiri" sau chiar pierderi de sensuri Fellini, atunci cînd, în filmul *Interviu* — pătrunzătoare autoanaliză profesională — a relevat valențele polemice și simbolice ale decorului urban „artificial" în cinematografie, menit, cu butaforiile lui fragile și ușor demascabile, să exprime, prin contrast cu realitatea, pierderea dimensiunilor spirituale ale locului geografic, redus la efectele lui imediate de pitoresc funcțional. Acest pitoresc funcțional al orașelor cu frumusețe celebră și de interes turistic — Parisul, Veneția, Roma — va fi speculat din plin de filmul american al anilor '50—'70, servindu-i drept fundal pentru desfășurarea unor nostalgii optimiste, pentru călătoria confortabilă, de agrement, un pic instructivă, dacă se poate, fără alte consecințe mai profunde în experiența personală. Importanța acestui

tip de viziune geografică nu trebuie însă minimalizată, în primul rînd pentru că a fost preluat de televiziune — de la jurnalul de actualități la filmul documentar. Popularizarea astfel generalizată, și prin frecvență, a ideii de călătorie și a gustului pentru turism nivelează marea aventură a contactelor cu „extraneul". Influențele nu mai ajung la registrele de „adîncime" ale conștiinței, acolo unde s-ar putea preface, prin adaptare, în realități originale îmbogățite, ci rămîn la suprafață, cu tendința de a deveni imitație. Iată modele vestimentației : din aventură, travesti și teatralitate a devenit uniformă. Din călătoriile prin televizor se rețin în primul rînd încălțămintea, coafurile, bluzoanele, dar și gesturile și atitudinile corporale, totul malaxat în cotidian, în alcătuirea unui decor care a absorbit și lichidat nostalgiile voiajului, prin crearea de obiecte-succedaneu, care pot fi apropriate, încorporate persoanei : haine, genți, lucruri ce se poartă, capabile în același timp să stîrnească imaginația în toate felurile. Din nou apar reacții cu subtext polemic ; reprezentanții lor de seamă sînt Wim Wenders și Woody Allen. Începînd chiar cu filmul *Alice în orașe (Alice in den Stddten)*, Wim Wenders se îndreaptă spre tema raportului dintre om și geografia orașului modern, a influențelor și iradierii acestei geografii asupra existenței omului. Curiozitatea, nerăbdarea, anxietatea notate ca semne ale viețuirii urbane în mobilitate — motivul deplasării îi stă la inimă lui Wim Wenders — evoluează în *Paris-Texas*, intensificîndu-se spre melodramă. De fapt în acest film nu „orașul" este propriu-zis eroul, ci peisajul dintre orașe, „intervalul autostrăzii", urbanizată, smulsă naturii, monotonă, punctată mereu cu aceleași benzinării și moteluri, mereu același peisaj artificializat, melancolic în așteptarea evenimentului-șoc, dureros, ușor accesibil, greu de suportat, născător de dramă umană elementară. Povestea filmului, un tată și copilul lui plecați în căutarea mamei dispărute nu se știe bine de ce, se desfășoară aproape clasic melodramatic și se încheie la fel, sugerînd concluzia că într-un asemenea peisaj uscățit, sentimentele modest umane, fără rafinamente, ar fi singura compensație și echilibrare posibilă. Wenders își continuă ideea și în filmul *Berlinul deasupra norilor* (Aripile dorinței). Acolo, doi îngeri, cuprinși de nostalgia realului, iau înfățișarea unor oameni cît se poate de

banali. Locul în care descind este Berlinul. Acesta li se înfățișează — în sublinierile lui Wenders — ca un spațiu urban, parțial despersonalizat de refacere și modernizare, parțial „gol", trist, ca o imensă metaforă a singurătății. Pe un astfel de teritoriu este nevoie, spre a-l umaniza, să înflorească sentimente simple, arată Wenders, și dacă acestea au o tentă de melodramă, nu face nimic. Îngerii înșiși le sucombă ; unul din ei se îndrăgostește de o acrobată de circ, iar mersul lucrurilor, puțin ridicol, puțin melancolic este mereu contrapunctat de străzile cu aceleași mici chioșcuri de răcoritoare, cu bere la cutie, Coca-Cola și cîrnăciori, aceleași benzi de circulație și semafoare, aceleași întinderi încă neconstruite, acoperite cu buruieni și deșeuri de civilizație. Polemic va trata geografia metropolei și Woody Allen. Atît filmul *Manhattan* cît și mai noul *Radio-Days* vor încerca să contureze harta unor anume „regiuni" umane din marile orașe contemporane, în speță New Yorkul. Semnalarea unui întreg sistem de „coexistențe" va ști să marcheze paralelisme între felurite elemente ale faunei intelectuale new-yorkeze și spațiul ei geografic : anume străzi, anume cafenele, anume tipuri de apartamente. Polemica lui Woody Allen este însă inversă, raportată la cea a lui Wim Wenders. Acum, orașul primește elogiul, el este deținătorul poeziei și adevărului uman, în timp ce oamenii de care este înconjurat Woody Allen sînt ținta ironiei lui : pentru artificialitatea, superficialitatea, zădărnicia lor. Femei „complicate" în locuințe sofisticate și în dezordine ; personaje folosind un limbaj încărcat de cuvinte pretențioase, devenite formule la modă, generatoare de atitudini și comportamente, populează și în același timp poluează peisajul new-yorkez, pare a sugera Woody Allen. El vrea să salveze orașul „în sine" inocent, și crede că o poate face prin actul strict individual al deciziei — după unele ezitări cu substrat de generozitate și înțelepciune practică — de a se căsători cu fata simplă, fără pretenții intelectuale, care îl iubește de mult.

Mijloacele tehnice oferite vizualității moderne au adus și aduc modificări notabile în raporturile artei — ale omului — cu geografia, modificări suprapuse procesului de uniformizare geografică prin arhitectura contemporană a blocurilor. Dacă această ageografizare a dat naștere, ca reacție compensatorie, unei creșteri a interesului

și nostalgiei pentru pitorescul unicatelor geografice, tehnica filmului, a fotografiei, a documentelor de televiziune și video a preluat, adăugîndu-se agențiilor de turism internațional, transportul, de astă dată imaginar, spre obiectivele nostalgiei. În același timp, toate aceste călătorii, reale sau ale închipuirii, rămîn la nivel superficial, nu devin decît rareori experiențe în profunzime ale conștiinței și de aici, izvoare de creație artistică. Orice statistică operată în diferitele domenii ale artei contemporane poate constata, în perioada 1950—1975, o slăbire, dacă nu pierdere, a identităților geografice și mai ales a circulației valorilor geografice. Călătoria interesează acum mult mai puțin ca „motiv" de exercițiu sau meditație picturală. Ea trece pe mîna pictorilor de duminică, a amatorilor. În expozițiile mari sau mici, de la primele „Documenta" din Kassel la expozițiile-sinteză organizate de muzeele de artă modernă pariziene ori americane, dominantă cîteodată chiar exclusivă este opera ageografică. Peisajul, dacă există, este cosmogonic ; în locul mării, munților, pădurii, pajiștei, întîlnim explorări în materia macro și microcosmică, pe harta ei misterioasă pustie de flora identităților umane. Sau nici măcar intenția unor explorări, ci numai posibile aluzii la această materie, în nonfigurația expresionistă sau lirică a unui Gotthard Graubner, în monocromiile metafizice ale lui Barnett Newman ori Yves Klein. Nici alte propuneri artistice ale acelor decenii nu vor fi mai aproape de experiența geografică : nici conceptualismul, nici arta minimală, nici arta săracă. S-ar putea chiar pune întrebarea dacă adevărata abstragere, cel mai ascuns tîlc al viziunii abstracte, nu a fost tocmai renunțarea la geografie. Un singur capitol rămîne în afara discuției în această privință : este sculptura destinată amplasării în aer liber care „cere" și generează „spațiu geografic". Curînd însă, această etapă ageografică avea, la rîndul ei, să fie depășită, printr-o întoarcere la geografie, și încă una foarte categorică, avînd motivații diferite și neașteptate, uneori și cu implicații politice. Unul din traseele pe care a mers această reînviere pornește de la marile retrospective de artă europeană din prima jumătate a secolului XX, care au debutat în 1977 în Berlinul de vest și au fost curînd urmate de altele la Paris, în Berlinul de est, la Milano și Roma, la Londra și în S.U.A. Marea noutate a fost, pentru publicul țărilor Europei de vest, valoarea, originalitatea, forța contribuțiilor artistice moderne ale țărilor Europei centrale și de est. Se cunoșteau din aceste zone doar cîteva nume mari, care au lucrat timp îndelungat în străinătate : Brâncuși, Chagall, Moholy-Nagy, Marcel Iancu, și reprezentanții principali ai avangardei ruse ; despre alții se știa prea puțin. Acum însă ieșeau la iveală mereu nume noi, figuri interesante, creații surprinzătoare, uneori chiar și pentru istoricii de artă din țările respective. Devenea „la modă" Europa centrală și de est ; desigur că nu numai în legătură cu arta ! Diviziunile politice în „lumi" și „zone" de acțiune politică : est, vest, lumea treia africană, America Latină aveau ecouri profunde, trezeau, pe lîngă interesul cultural, curiozitatea turistică, umană, toate la proporții de masă. Simptomatic, tocmai Vestul, în a cărui artă dispariția geografiei poate fi cel mai frecvent înregistrată, a crezut necesară o luare de poziție, organizînd o mare expoziție itinerantă „Westkunst" (arta vestului), inclusiv artă americană, de la perioada anilor '50 încoace. Era o sinteză axată geografic, dar eliminînd conținutul geografic real, de orice fel, local sau zonal. În schimb, „foamea" de geografie, chiar și în lumea artistică, își căuta compensații prin incursiunile, mai mult sau mai puțin estetice, mai întotdeauna — și acest aspect se cuvine accentuat — marcate de o tentă politică.

Din toate aceste incursiuni, cea mai complexă și mai bogată în consecințe a fost „redescoperirea" centrului și estului european, cu care dialogul purtat de vest s-a desfășurat un timp numai prin emisari geografici, prin transmițători purtători de geografie : artiști din acele zone ale Europei stabiliți în vest, de la cei iluștri ca Brâncuși, Kandinsky și Malevici, la cei foarte cunoscuți ca Lissitzki, Gontcharova, Marcel Iancu, Tristan Tzara ; sau scriitori care încarnau o geografie, figuri dominante în literatura secolului : Kafka, Musil, Hesse, Ramuz. Dialogul încă nu avea conștiința limpede a contactului geografic : acesta nu se prezenta nicăieri ca semn al unei interpretări sau asimilări de geografie, așa cum se întîmpla la finele secolului trecut și încă în anii premergători primului război mondial, pe vremea călătoriei tunisiene a lui Paul Klee, cînd transferurile geografice se opreau pînă și în dome-

niul modei vestimentare. Paradoxal apare faptul că, abia odată cu mai sus pomenita reintrare a Estului în atenție, un rol de seamă a început să revină micilor purtători de geografie, unor artiști și scriitori interesanți, deși nu de primă mărime, în ale căror opere amprenta geografică apărea caracteristică și care a atras în general atenția asupra acestei dimensiuni. Printre figurile de artiști și scriitori din acea categorie se află pe de o parte emigranții : Iankel Adler, Arthur Segal, Soutine, Pascin ; pe de altă parte personaje excesiv de stabile, în special elvețieni : astfel scriitorul Robert Walser și pictorul Otto Meyer-Amden, Max Gubler, Johannes Itten. De asemenea cîțiva merituoși transilvăneni ca Hans Eder, Mattis Teutsch, Grete Csaki-Copony, Aurel Popp, Alex. Ziffer, Istvan Nagy. Prin intermediul lor — și nu numai — experiența geografică și-a recăpătat dreptul la atenție și a reînceput să iradieze ; faptul nu s-a petrecut însă în timpul vieții și activității acelor artiști, ci în momentul redescoperirii lor sau veritabilei lor valorificări. Au existat și situații de excepție, cum a fost de pildă cazul lui Brâncuși, ale cărui capodopere *Coloana fără sfîrșit, Poarta sărutului* și *Masa tăcerii* din 1939, esențialmente înrădăcinate geografic, dar și prin elecție geografice, n-au fost, în ciuda celebrității lor, înțelese ca atare decît tîrziu cînd, și cu prilejul expoziției „Westkunst" una din prefețele catalogului, cea semnată de Kurt Leonhard, semnala, indirect, fenomenul. Este o nouă dialectică a pătrunderii influențelor, mult facilitată — dacă nu chiar provocată — de metodologia care i-a speriat la un moment dat pe muzeografii precauți de pretutindeni — a marilor expoziții itinerante, axate pe asociația de idei, pe recuperarea micilor maeștri și repararea nedreptăților istoriei. Intr-adevăr arta le-a suferit și ea, iar acumularea lor n-a încetat, și nu neapărat din vina publicului larg.

Regăsirea experienței geografice nu a coincis inevitabil și pretutindeni cu regăsirea peisajului. În România, unde în fapt această experiență n-a încetat niciodată să fie valorificată, chiar și în cadrul viziunilor abstracționiste de felurite orientări, a luat naștere un neolirism care se poate exprima peisagistic și în natura moartă — în cultura obiectului — și, nu o dată în portret. Uneori acest spirit peisagistic stă sub semnul unui mascat jurnal de călătorie, care, parcă ar urmări, pe ascuns, etapele unei porniri aventuroase spre lumea largă. Artiștii români au fost întotdeauna sensibili la surprizele și pitorescul voiajului, pe care l-au înțeles ca un dialog între geografii. Acest aspect poate dobîndi și un subtil subtext, implicit polemic, de circumscriere a unui statut propriu metafizico-geografic. Astfel, dealurile lui Horia Bernea impun peisajul *Poienii Mărului* ca o autoidentificare, ca un element de autoportret cu un discret iz proclamatoriu. Dealurile lui Horia Bernea sînt, așadar, purtătoare de geografie. Ca și *Praporii* lui, evocatori ai unui peisaj nu numai spiritual, dar și a unei ambianțe fizice, pe fundalul căreia lirismul acelor alcătuiri picturale să se regăsească fără enigme, fără surprize. In *Cetățile* lui Sorin Dumitrescu, în *Tronurile și Porțile* lui Marin Gherasim, odată cu declarația de apartenență la o geografie răsună și orgoliul nostalgic al autenticității ei. La unii din artiștii tineri, uneori după exemplul lui Corneliu Baba, apare și folosirea travestiului geografic în figurația umană sau în imaginea peisagistică, spre a declanșa asociațiile sau disociațiile de idei și de sentimente, în stare să disloce adevăruri geografice esențiale, la nivel de concentrație simbolică foarte puternică. Stăruie în toate aceste forme indirecte de mărturisire a unei experiențe geografice, fie ideea de „situare", fie aluzia la „călătorie". ca demers metaforic fundamental pentru oricare trăire omenească. Ele exprimă în același timp o paralelă — nu neapărat și o alternativă — la noua avalanșă de pictură și grafică turistică produsă în diferite sortimente calitative. Nu numai turismul furibund de pretutindeni, dar și răspîndirea artei de amatori a reanimat transcrierea impresiilor de călătorie. Perfecționarea fotografiei nu a împiedicat, dimpotrivă a favorizat, gustul notației peisagistice, formă de lirism adolescentin care devine tot mai insistentă și în beletristica jurnalistică în special. Se reînvață mirarea, candoarea observațiilor, indiferența la locul comun ; la urma urmei „generalul uman" trebuie înțeles și acceptat oriunde și oricum apare. Dacă acest fel de manifestări nu au propriu-zis influență geografică, peisagismul filosofic românesc, prin componenta lui indirect cronologizantă, extrage din experiența geografică și o notă patetică, resursele dramatice ale sentimentului apartenenței, dar și al circumscrierii. În acest stadiu, experiența geografică pătrunde mai puțin în detaliile coti-

dianului, circulația ei tinde să se îndrepte mai mult spre interior, cu efecte modelatoare. Este un fenomen al cărui ecou devine tot mai insistent și străbate aproape întreg teritoriul artistic actual, asociindu-se cu interesul pentru delimitările geografice zonale, pentru micile sinteze din cadrul mai amplu al unei geografii spirituale europene, sau nord americane etc. Faptul că traseele influenței geografice s-au împuținat, apare paradoxal tocmai în vremea turismului celui mai răspîndit. Această influență nu mai operează în înfățișările decorative, de suprafață să le spunem, ale vieții, cu varietatea de odinioară. A apărut o opțiune unilaterală în selecția influențelor posibile care duce, de două-trei decenii încoace, la o evidentă internaționalizare a vestimentației, arhitecturii, design-ului industrial și de interior. De la încălțămintea Adidas și bluzoane, la cvartalurile blocurilor de locuit, de la break-dance, șansoneta cu balans și imaginea invariabilă a meciurilor de fotbal la peisajele nediferențiate ale călătoriei în avion, uniformizarea geografică stă la pîndă. În lumea exotică, de unde porneau cîndva călătoriile în imaginar, formulele geografizării patent pătrund și sînt asimilate rapid ; valorile specifice tind, din ce în ce mai mult, să devină element de spectacol sau de muzeu. Că aceste situații influențează și corporalitatea umană — fizionomie, atitudini, gesturi — dar și comportamentul psihosomatic este neîndoielnic. Stă reacția în mîna artei ? S-ar părea.

LECTURI CU LUPA ȘI BINOCLUL

În general vorbind, binoclul pare să fi devenit și el un obiect retro : ceva ce face parte din recuzita afișelor deceniului '20, cu imagini din vagoanele restaurant ale Orient-expresului de altădată sau de la cursele de cai de pe vremea aceea. Îl mai vezi la locul potrivit în vitrinele magazinelor de consignație, în vecinătatea vreunui fier de călcat cu cărbuni ori a unei truse medicale format sac de piele cu închizătoare metalică, puțin amenințător, așa cum îl purta, la început de secol, familiarul doctor de casă. În mîinile unor fideli ai teatrului, binoclul își mai susține totuși și astăzi actualitatea, impregnat de emoțiile, curiozitatea și nerăbdarea spectatorului. Îl mai

folosește și cîte un turist amator de vaste panorame. Este un obiect care aproape că și-a părăsit funcția de instrument științific destinat examinării realului propriu-zis. Să ne amintim imaginile documentare și artistice de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea cu munți și grote pe care sînt instalați cu uneltele lor de lucru temerarii cercetători, nu o dată din lumea literaturii și artei. Există, simptomatic, și o imagine a lui Goethe cu binoclul, binoclul intrînd astfel, încetul cu încetul în sfera amintirilor culturale, ia loc, în același ritm, în lumea simbolurilor agreabile, care nu îngrijorează. Iată însă că experiențele distanței — cele vizuale în primul rînd — se înmulțesc, iar arta de a înțelege lucrurile prin privirea de la depărtare, fie și cu un binoclu imaginar, ar trebui reînvățată. Prin binoclu, adăugăm celor ce vedem tîlcurile apropierii noastre, alegerea și accentele noastre. Noi deprinderi de a le manevra, odată cu noi adaptări inevitabile, devin imperioase.

Ce ne oferă în acest sens universul vizual de astăzi ? Înainte de orice, peisajul văzut din avion, natura aviatică, mobilă și monotonă, în același timp magnifică și înspăimîntătoare, ne vorbește despre lipsa de importanță a detaliului. Depărtarea pînă acum neaccesibilă ne stă la îndemînă, totul văzut în mare, la mii de metri, în spațiul celest ; amănuntul nici nu mai există. Spiritul privirii la distanță este modificat în însăși esența lui. Această modificare, provocată de experiența spațiului văzut din zbor, nu va rămîne fără influențe în arta plastică, în fotografie, în cinematografie, în imaginea televizată, în turism și chiar în ierarhia predilecțiilor geografice.

Va fi deci o lectură cu binoclu „fără binoclu" a prelungirilor spațiale indefinite, a spațiilor îmbucate perspectivic, ca în filmele lui Ettore Scola de pildă, unde camere cu uși deschise se exprimă prin îndepărtare, înșirîndu-se una într-alta, născînd distanță și convertind-o în simboluri ale infinitului temporal, fără detaliile pe care privirea prin binoclu le solicită. Procedeul acesta al simbolizării timpului cu ajutorul spațiului împărțit în camere de locuit și prelungit fără încheiere strict definitivă apărea în pictura olandeză și flamandă a secolelor XVI și XVII, la o dată anterioară răspîndirii binoclului, a vederii artificiale la distanță. Mai puțin explicită

decît în cinematografia actuală, simbolizarea aceasta care nu a fost folosită numai de Ettore Scola în admirabilul său film *Familia*, evocînd scurgerea existenței umane încarnată în generații, ci și de cineaști germani ca Schlöndorff sau francezi ca Claude Lelouch, a avut tîlcuri asemănătoare în pictura Țărilor de Jos, la Pieter de Hooch, Nicolas de Maes și alți mici maeștri, legîndu-se de ideea și imaginea spațiului familial ca „păstrător", gardian al timpului; acolo însă fără izul nostalgic al imaginilor filmice de astăzi. Și Antonioni face să dispară detaliile din imensele spații ale peisajelor sale panoramice; doar cîte un copac însingurat este menit să accentueze goliciunea vastității. Aceste peisaje nu se vor spectacole ale naturii în sensul celor care stîrnesc admirația turiștilor; sentimentul depărtării nu poartă aici cu sine un mesaj activant, peisajul nu se vrea cucerit de entuziasmul sau intrepiditatea privitorului, ci transmite mai curînd îndemnuri spre non-acțiune și are strict caracterul unui „tablou" aparținînd universului muzeal. O formă stranie, nu atît a dispariției detaliului cît a metamorfozei lui, putem întîlni în imaginile peisagistice ale lui Andrei Tarkovski — în special în cele din *Călăuza* și *Nostalgia*. Peșterile și încăperile părăsite din primul film, păduricile și grădinile din al doilea sînt încărcate nu de detalii ci de unul sau două elemente monotone, care revin mereu, obsesiv simbolice, acționînd ca niște dezmembrări, niște îmbucătățiri ale spațiului însuși. Personajele nu privesc niciodată acest spațiu, ci se contopesc cu el.

În pictură și grafică, felul în care au jucat un rol influent experiența spațiului prin „lectură cu binoclu" dar și privirea „antibinoclu" poate fi destul de precis urmărit. Este izbitoare astfel asemănarea dintre orizonturile panoramice agreate începînd cu romantismul timpuriu al sfîrșitului de secol XVIII și începutului secolului al XIX-lea continuînd apoi în pictura romantismului propriu-zis, european și american deopotrivă (și poate mai ales în cel american), și orizonturile panoramice ale lecturii cu binoclul. Nu este oare aceeași perioadă și cea a primelor valuri de turism modern, în sensul răspîndirii lui în toate straturile societății? O comparație cu fondul peisagistic al picturii religioase și altor compoziții din secolele XV și XVI, la artiștii celebri pentru poezia

și modernitatea unor „hinterlanduri" de vast orizont, de pildă germanul Albrecht Altdorfer, elvețienii Konrad Witz și Hans Leu, flamanzii Gérard David și Hans Memling, subliniază diferențe subtile, dar nu puțin semnificative. Oricît de largă ar fi perspectiva peisajelor prelungite — în aparență izvorîte din sentimentul infinității universului — la vechii maeștri, undeva se ivește măsura, apare o oprire, se conturează o îngrănițare. Un șir de dealuri, ca în *Odihna pe drumul spre Egipt* al lui Gérard David, din colecția Galeriei Naționale din Washington, siluetele unor clădiri, identificabile în *Pescuitul miraculos* al lui Konrad Witz (de la Muzeul din Basel) ca o primă imagine pictată a Zürich-ului, turlele și copacii din *Vînătoarea* lui Lucas Cranach (Kunsthistorisches Museum — Viena), edificiile sau stîncile fantastice din compoziția *Alexandru cel Mare* de Altdorfer oricît ar părea de avîntate spre nemărginire, o privesc cu calm și cucernicie, fără apetențele ori nostalgiile curiozității. Studiul cerurilor din aceste picturi — sau altele — este și el edificator. Explozia preexpresionistă a norilor lui Altdorfer se înfățișează mai ales ca ornament somptuos, iar cerul potolit al flamanzilor și elvețienilor sugerează ideea de adăpost. Există — ceva mai tîrziu — ocrotirea spațiului vast și cu ajutorul copacilor. Gravurile din secolul al XVII-lea abundă în astfel de delicate bariere puse expansiunilor prea lacome ale privirii. Acest simț al limitei, cu atîtea resurse de poezie, pus în valoare de pictorii olandezi ai secolului al XVII-lea, pictori ai spațiului interior ca formulare a interiorizării, apare cu o ingenioasă aluzie la spațiul naturii într-un tablou mai puțin cunoscut al lui Vermeer, *Concertul* din colecția Muzeului Isabella Gardner din Boston. Folosind motivul „tabloului în tablou", Vermeer îl intercalează în spațiul cameral, în care trei personaje se află așezate exact sub peretele ornat cu trei picturi-peisaje. Ele au aerul a fi de fapt personajele principale ale imaginii. Sînt peisaje de toamnă, unul din ele agrementat cu un personaj; structura lor compozițională este surprinzător de asemănătoare cu peisajele, de un secol mai tîrziu, ale lui Watteau, Walter Pater, Fragonard; cu cerurile lor discret mascate de copaci imenși, încărcați de frunziș ruginiu-melancolic. Din această imagine ne întîmpină un alt Vermeer, mai puțin sofisticat decît cel știut, mai puțin

claustrat în lumea simbolurilor purtate de obiecte ale interiorului de locuit. Să fie aici o fereastră spre natura ingenuă, o presimțire de viitor, nostalgic îndreptată către măreția simplă a naturii, o mărturisire spusă în șoaptă ?

Comparînd toate aceste interpretări în viziunea depărtării cu evoluția lor începînd cu mijlocul secolului al XVIII-lea, observăm treptata pătrundere a infinitului jinduit de privire. Numai ca o ușoară ruptură în perdeaua de nori și încrengătura unor copaci la Hubert Robert în *Grădina romană* de la Muzeul de Artă din Baltimore ; ca o prelungire în fantasticul unei țesături de aburi a norilor, la Watteau, în *Îmbarcarea petru Cithera* (Muzeul din Berlinul Occidental, Muzeul Luvru din Paris), dialogul peisagiștilor cu orizontul va deveni tot mai îndrăzneț în secolul al XIX-lea. Uneori, chiar în operele aceluiași artist, eliberarea de grija precauțiilor delimitative, depășirea sfielii de a agresa infinitul, se afirmă cu încetul. Avem exemplul lui Corot : încă timid sub acest aspect cînd în 1841 pictează peisajele geneveze (aflate la Muzeul de artă și istorie din Geneva), se va avînta, după 1860, în vastissime panorame nostalgice de infinit, cum este clasicizantul, poussinian-ul *Pod de la Narni* de la Galeria Națională din Ottawa.

Relativ timpuriu, dacă se ține seama de cronologia specifică a evoluției artistice în Statele Unite ale Americii, apare apetența pentru orizontul infinit la peisagiștii nord-americani. Este un soi de supunere mimetică la macrogeografia continentului, dar în același timp și o formă de aventură a vizualității care suprapune — conștient — realității un mit al aceleiași realități, mit extras din însăși principala ei trăsătură, care este macrodimensiunea, purtînd totodată cu sine amprenta aventurii reale a ajungerii și instalării pe acele teritorii imense : împlinirea promisiunilor „binoclului" simbolic mînuit pe corăbiile încărcate de căutători de noroc și de mirajul spațiilor imense.

Realiști înveterați, cum de fapt au fost impresioniștii, pasionați de proximități și imediat, au rămas indiferenți față de vastitatea orizonturilor. Lectura impresionistă nu este una cu binoclul care operează magic cu depărtările, ci un cult al apropierii materiale și lecturii minuțioase, în altfel desigur decît al miniaturiștilor, dar tot cu „lupa".

Pînă spre mijlocul secolului al XX-lea, atitudinea aceasta rămîne dominantă, chiar și în transpunerile ei cele mai spiritualizate, în opera primilor abstracționiști, a orfiștilor, simultaneiștilor, a întregii avangarde din deceniile '10—'30, care ar putea fi supranumită „avangarda micilor dimensiuni". Funcționează, parcă, în artă, o lupă pentru studiul — amuzat — al realității exterioare, dar și pentru studiul universului interior al omului, un studiu analitic și sintetic totodată. Nu este o impresie subiectivă surpriza pe care o resimte vizitatorul muzeelor de artă modernă atunci cînd, între sălile consacrate secolului al XIX-lea cu tablourile lor de dimensiuni variate — numeroase mari — și între sălile cu artă din a doua jumătate a secolului al XX-lea, cele mai multe foarte mari, pe suprafața cărora motivele picturale — indiferent de stilul interpretării — atacă vastități, inspirîndu-se dintr-un elan spre depărtare, se va afla deodată în sălile rezervate artei din prima jumătate a secolului și va constata discreția materială a formatelor reduse ale picturilor (cu rarissime excepții, de exemplu *Balul Bullier* al Soniei Delaunay). Futuriștii cu ideile lor explozive și proclamațiile sonore ; Klee, Mondrian, Feininger, Kandinsky, Moholy-Nagy ; dar și sculpturile de Brâncuși, Giacometti, Hans Arp, Pevsner, Naum Gabo și alții — întreaga revoluție artistică a începutului de secol și-a încarnat viziunile transformatoare, proiectele estetice, care în scrieri și manifeste răsunau grandioase, în opere mici, de finețe, de un bine dozat echilibru. Astăzi ar trebui, tocmai de aceea, să resimțim vocația spre clasicitate a modernismului de avangardă, vocație intrinsecă, dovedită prin integrarea lui armonioasă și logică în tradițiile culturii artistice europene și americane. Chiar contrazicînd unele principii, mai mult zgomotos decît în profunzime, modernismul avangărzii de la începutul secolului le-a păstrat și îmbogățit valorile fundamentale. In acest sens, ideea postmodernistă că acea avangardă ar fi fost o aventură, astăzi depășită de raționalitatea unei noi receptivități atotcuprinzătoare, programatic neselectivă, este o idee eronată. Produsele post-moderniste, în arta plastică și în arhitectură, sînt departe de a fi întotdeauna produse ale raționalității și maturității spirituale ; adesea le domină un duh al aventurii cultural-istorice, vizibilă

în bulversarea acelor valori reale care au stat la baza structurilor stilistice din trecut și înlocuirea lor cu o acumulare consumatoristă de opțiuni stilistice superficial receptate, cu o mimetică citatomanǎ. Limbajul experienței existențiale proprii, firesc îmbogățit de experiențele culturii, se lasă, nu o dată, invadat de acestea și atras într-un joc al purei erudiții imagistice, din ce în ce mai lipsită de substratul pur uman al realului, din ce în ce mai străină de el. Coerența motivelor, înrădăcinată într-o istorie a efortului de a da naștere expresiei, fie prin acceptarea — deghizată — a tradiției, fie prin refuzul ei, a făcut gloria meritată a artiștilor modernității clasice, chiar și a celor cu idei și viziuni efemere. Astăzi apare emoționantă toată acea imensă devoțiune, uneori nebunească, uneori puțin ridicolă care, recitită în subtilele, inteligentele, surîzătoarele mici opere din muzee, are aerul unei furtuni de entuziasm într-un pahar cu apă, turburare inocentă și benevolentă, senină pînă și în întristările sau revoltele ei, întotdeauna — poate naiv — încrezătoare în oameni. Analizate ca imagine, privite în pura lor compunere estetică, aceste opere își dezvăluie secretul unui straniu paradox : în plin tapaj conceptual, starea de spirit a gestului concret-meșteșugăresc rămîne una mai curînd cuvioasă, cu nuanțe amuzant-ironice uneori, asemănătoare cumva, prin discrepanța dintre amploarea fondului ideologic și minuția gingașă a actului artizanal, cu ilustrația de carte medievală, cu pictura micilor altare portative sau cu sculptura de dimensiuni reduse a retablelor din aceeași epocă. O alcătuire savant meșteșugită de Oskar Schlemmer, Willy Baumeister, Paul Klee, Jawlenski sau Braque incită la aceeași „lectură cu lupa", răbdătoare, ca și imaginile Codexului Manesse sau paginile calendaristice ale Ceaslovului *(Les très riches heures)* ale Ducelui de Berry. S-ar spune că revoluția s-a instalat în detalii și că ele sînt depozitarele deliciilor artistice de prim ordin. O pată de culoare sugerînd o floare în vreuna din grădinile pictate de Klee ; un animal, un înger sau o încrengătură de linii în desenele lui ; un personaj pe scenă văzut din spate de Schlemmer ; o alăturare și întrepătrundere de forme cubiste ; un joc ingenios de aluzii peisagistic-poetice, identificabile geografic la Arthur Segal ; textura unui obiect sculptat de Brâncuși și polisat cu religiozitate ; o țîșnire

lineară în universurile policrome ale lui Kandinsky, intitulate de el însuși „mici universuri" (Kleine Welten), punctul unei întîlniri între stradă și obiect la Chirico, un amănunt fiziognomic în povestirea dramelor pe cîțiva centimetri din acuarelele tîrzii ale lui Emil Nolde ; o mișcare bine studiată în minusculele desene cu nuduri de Pascin, ductul unui arabesc corporal în dansurile lui Matisse ; chiar și bucățelele de materie umilă și denigrată din colajele lui Schwitters ; și încă multe altele, toate așteaptă lectura reculeasă și atentă nu doar la efectele ansamblului, ci și la ceea ce el ascunde. În acest context, marile, poate nebănuitele avînturi spre spațiile macrocosmice par să-și fi permutat privirea spre infinitul mic al interiorității, chiar dacă vreo *Pasăre măiastră* a lui Brâncuși sau vreo săgeată întrevăzută de Pevsner ar putea prefigura unelte ale zborului. Zbor simbolic totuși, schiță metaforică ; la complicațiile cam înspăimîntătoare ale instrumentarului astronautic, viziunile revoluției artistice de la începutul secolului nu cuprind nici o aluzie ; universul lor este altul. Nici măcar clamorile Bauhaus-ului, marele cinstitor al rațiunii științifice și ingeniozității tehnice, nu au lăsat apetența largilor orizonturi spațiale pe seama arhitecturii. Imaginile artistice ale începutului de secol au respectat astfel (pentru ultima oară ?) spațiul ocrotit, spațiul oferit lecturii cu lupa.

Răsturnările care au urmat celui de al doilea război mondial nu au menajat arta. Între modificările esențiale ale gîndirii artistice, ale căror fundamentări nu se leagă decît parțial de ideile estetice ale avangărzii anilor '20-'30, se află și unele privitoare la conceptul spațiului pictural și la raporturile lui cu spațiul real. Informalul nord-american relevă în acest sens probleme vrednice de atenție : de pildă, reapariția interesului pentru distanță, pentru experiența spațiului îndepărtat și a prezenței lui în imagine. Pictura informală americană din anii '50—'60 oferă sugestii îndestulătoare. Nu este vorba însă despre reapariția fundalului adînc în tablou ; de fapt, din pictura modernă americană acest element nu a dispărut niciodată ; îl întîlnim repetat la Georgia O'Keeffe ca și la John Hoppner, deși în esență viziunea lor nu este axată pe lirismul realist al unor largi capitole de artă americană, acest element constituie o trăsătură componentă. La

Pollock, Arshile Gorky și Mark Rothko, imaginea pare susținută de un univers imens invizibil, care micșorează importanța detaliilor, dacă pot fi numite astfel amănunțirile materiei aleatoriu adusă pe pînză de Pollock, sau mental elaborate de ceilalți doi. Această „neutralitate" a elementelor componente asociată cu prezența „misterioasă" a unui background de vastitate spațială imprimă imaginii pe deoparte o tensiune provocatoare, pe de alta caracterul unei meditații, exercițiu spiritual în care expresia artistică se subordonează altei valori, în cadrul unei ierarhii axiologice determinate filosofic. Abstracționismul monocrom al unui Barnett Newman, cu efectele obținute prin dimensiunea enormă a pînzelor — aceeași pentru un șir — deci cu funcție de serializare — și-a impus programatic ambiția de a face din spațiul vast un simbol echivalent al actului meditativ. Aluzia la vastitate este în același timp aluzie la spațiul distant ; în picturile lui Barnett Newman, registrul superior al tabloului este frecvent de culoare albastră azurie, sugerînd imaginea unui peisaj abstractizat. Extinderi simbolice ale spațiului vizual prin astfel de abstracțiuni cu substrat peisagistic, trăite ca experiență spirituală de automodelare și cucerire de cunoaștere în același timp au fost frecvente în anii '60—'70 : în Germania Gotthard Graubner reușea în picturile lui cvasimonocrome, pictate cu o materie ușor vălurită, să evoce o paralelă cu viziunile romantice ale spațiului în pictura lui Caspar David Friedrich. *Lacurile albastre* ale lui Ion Nicodim, din anii '60—'70, cultivă raporturi asemănătoare, de factură simbolică, între spațiul pictural al imaginii și un spațiu real al cărui caracter relevat preferențial este „depărtarea". Ea ar putea fi apropriată, sugerează Nicodim, prin privirea meditativă, în care contemplarea trece dincolo de pragul estetic. Aceste interpretări, citate doar prin sondaj strict exemplificator, constituie un capitol care echilibrează numeroasele formulări picturale inspirate direct din lumea explorărilor științifice asupra spațiului terestru și extraterestru. Suite interminabile de „geneze" și „magme" încearcă să pătrundă în tainele alcătuirii materiale a pămîntului și cosmosului, să ghicească structuri și mișcări, să evoce mistere în curs de dezvăluire. O latură a neoexpresionismului se leagă de asemenea ambiții, părăsite însă de îndată ce preocuparea pentru figurația umană va

invada problematica acestui curent. Va fi o figurație pornită, în temeiurile, motivările și limbajul ei, de la atitudini opuse, de înstrăinare față de cultul științei și ecourile ei în artă. Va fi o figurație, ca și a expresionismului clasic (și mai mult decît atunci), primitivistă, sinceră și necruțătoare pînă la autoumilire, creatoare de imagini desprinse de argumentația științifică și de grija estetică. Pentru personajele distorsionat infantilizate ale lui Walter Dahn, Immendorf, Miriam Cahn, Elvira Bach, Martin Disler, Josef Müller ș.a., spațiul redevine cavernă, ascunziș, „distanța" își pierde însușirile unei dimensiuni umane. Spaima elementară întoarce privirile dinspre orizont spre adăpost ; scrutarea depărtărilor redevine un act al prudenței și îndrăznelii, act al „trestiei gînditoare", cum ar spune Pascal. Dispariția totală a spațiului din pictura neoexpresionistă este una din mărturiile caracterului ei catastrofic și sumbru prevestitor, dezolant și însingurat. Descurajarea lui vizual-agresivă poate fi însă considerată ca oarecum combătută de multiplele versiuni ale unor noi forme de artă spațială. Sînt forme care iau în asalt spațiul, străduindu-se să genereze „depărtări" și reale și simbolice, prin intercalarea contrastantă, surprinzătoare, fie în spațiul neutru ori indiferent al unor săli de muzeu, fie în cel al unei pajiști de parc, fie într-o răscruce stradală, a unor opere definite. dar și a unor obiecte reale scoase, în spirit dadaist, din contextul lor obișnuit, fără ca, prin aceasta, să devină, neapărat, simboluri. Expozițiile „Documenta" de la Kassel au prezentat din abundență asemenea aventuri cu spațiul ; arta video este cea mai năstrușnică dintre ele. Frecventă și semnificativă, apare iarăși în toate variantele unor viziuni — să le denumim neo-spațiale — tendința de a permuta sentimentul, experiența vastității, de la spațiul exterior la spațiile interioare. Excepție făcînd pictura de șevalet — indiferent de dimensiune — și sculptura de cameră ori statuară, de factură tradițională, multe din modalitățile actuale de expresie plastică mizează, într-un fel sau într-altul, pe rolul spațiilor interioare foarte vaste, pe includerea lor nu numai în structura, dar și în dialectica imaginii. Aceste interioare concepute ca niște scene goale sau niște hale nu sînt totuși simple „recipiente", ci se lasă antrenate în spectacolul oferit de obiecte care își reneagă identitatea practică — este vorba, de pildă, de

„instalațiile" mobiliare sau de unelte de tot soiul, sau de obiecte evocatoare ale biografiei artistului, ca în instalațiile lui Patrick și Anne Poirier, ori, la noi, pe dimensiuni spațiale mai reduse, ale Getei Brătescu, sau de obiecte referitoare la demersul creației, în acest caz plasate laolaltă cu operele însești, ca în prezentările lui Joseph Beuys sau Napoleon Tiron și Nicolae Pădurariu. Același fenomen se petrece cu instalațiile video ; caracterul uzual al aparatelor este pus între paranteze, într-un spațiu înstrăinat și de cotidian și de tradiția „artistică" a sălii de muzeu. În această situație nu mai operează nici alternativa de a transfera înțelesul obiectelor pur practice sau atinse de degradare pe un plan al simbolurilor. Obiectele acestea nu ascund ceva : un „secret" așa cum hermeneutica recentă consideră că se întîmpla de cele mai multe ori în pictura veche, din secolul al XIV-lea pînă în secolul al XIX-lea. Dimpotrivă, ele pledează deschis pentru o cauză sau alta : pentru o reînvățare a văzului cu obiecte „neinteresante" estetic și redeprinderea lecturii atente a detaliilor, iar aceasta tocmai în mediul contrastant al unor spații înstrăinate de familiaritatea uzualului ; alteori pledează cu ambiții mai complicate ; cu implicări ecologice sau, în arta vest-germană, mai ales în arta video, la Rebecca Horn, la Ulrike Rosenbaum, cu angajament politic. De fiecare dată realul direct se împletește cu operația, numai pe jumătate îndeplinită, a ficțiunii care aici, ca dealtfel pretutindeni în arta plastică, se naște din tipul de colaborare cu spațiul. Contribuția vizualității cinematografice și a fotografiei au fost, în acest sens, iarăși covîrșitoare cel puțin pentru arta ultimului deceniu. Analiza detaliilor, prin parcurgerea lor răbdătoare, în prim planul unor spații de o neliniștitoare vastitate, practicate de Wim Wenders de pildă, duce la o sinteză deschisă, în care fermentul contradicției, al paradoxului vizual și gnoseologic n-a fost cu totul absorbit. Fotografia de avangardă se complace în mixturi ale unui realism cu exactități, cu brutalități care taie respirația și distorsiuni formale rezultate din insistențe hiperbolizate asupra unor detalii devenite autonome. Ca orice distorsiune, și acestea întăresc prezența motivului ; în același timp, în anume împrejurări, cum se întîmplă cu fotografiile, azi foarte frecvente, ale trupului uman, insistențele hiperbolizate

pot să influențeze experiența spațiului la privitorul care-și simte confruntată propria-i experiență trăită prin mediul corporal asupra căruia fotograful îi atrage, derutant, atenția. O expoziție colectivă pariziană de fotografii din mai multe țări, la Muzeul de Artă Modernă din Paris, intitulată „Splendori și mizerii ale corpului uman", era plină de șocuri vizuale și prilejuri de meditație pe motivul cam monoton și chiar plicticos al nudului uman, dar cu adaos de conotații fantastice în detaliile mărite de o necruțătoare lupă. Astfel de procedee axate pe sinteza unor efecte vizuale contradictorii, emoțional stimulatoare, iar filosofic agrementate în subtext, apar la mulți pictori nord-americani sau aflați în context, nord-american, Richard Sena și Yannis Kounellis fiind cei mai cunoscuți dintre ei : este orizontul larg, peisagistic sau ale unei vastități interioare de edificiu, care va fi blocat de imaginea unor elemente tehnice, reale sau pe jumătate reale, foarte precis descrise. Trebuie incluse aici și blocajele indirecte ale spațiului, prin obiecte și alcătuiri fantezist tehnice foarte minuțioase ; de pildă uriașele obiecte cronometrice compuse de elvețianul Jean Tinguely. Spațiul blocat de el este imaginar, implicit, invizibil și de aceea intensitatea dramatică a contrastelor subînțelese deosebit de puternică. Sinteză postmodernistă sau conștiință postoptimistă a inutilității lecturilor cu binoclul și a eroismului lecturilor cu lupa ?

GOETHE ȘI PEISAJUL

Nu va fi vorba în aceste rînduri despre Goethe și arta plastică ; tema este în sine un capitol — și nu lipsit de importanță — al universului goetheean. Vor putea să existe pe alocuri încrucișări ; ceea ce însă ne-a ispitit aici atenția este exercițiul vizualității lui Goethe asupra naturii ca experiență umană și ca mediu de viață totală. Urmărirea acestui exercițiu devine în multe privințe revelatoare : pentru figura lui Goethe însuși, pentru cultura germană, pentru perioada istorică în care a trăit scriitorul.

O surprinzătoare constanță va marca reacțiile lui în fața priveliștilor naturii și chiar transcrierea ori încarnarea literară a impresiilor spontane în memorialistică și corespondență, prelucrate în creație. Regăsim frecvent

aceleași motive care-l atrag ; cu toate că aria de proiectare vizuală era la Goethe foarte mare, datorită numeroaselor și variatelor lui călătorii, se pot observa traseele unor preferințe peisagistice capabile să alcătuiască în sine o hartă expresiv-subiectivă, numai pînă la un punct suprapusă hărților geografice reale. Persistența acestor trasee este și cronologică, ea nu străbate doar spații, ci și lungi intervale de timp. Vom găsi astfel în partea a II-a a lui *Faust* — deci într-o operă tîrzie — descrieri de peisaj montan, transpuse aproape neschimbate, din notațiile călătoriilor în Alsacia (1770) și din primele două călătorii elvețiene (1775 și 1779).

Pe ce se concentrează aceste preferințe și în ce ordine a lucrurilor se înscriu ? Au ele, în vreun fel, un caracter simptomatic ? De la început trebuie reținut faptul că, aproape fără excepție, Goethe trăise peisajul ca un călător ; din aceste experiențe au rezultat decorurile de natură romanești ca și cele mai multe din instantaneele peisagistice ale liricii goetheene. Călător : deci nu numai cu atenția și emotivitatea treze și în căutare de nou, ci și cu o disponibilitate distributivă, îndreptată concomitent în mai multe direcții. Acest fapt capătă la Goethe, pentru care călătoriile fac parte dintr-un întreg program al creșterii interioare, dimensiuni de spiritualitate reverberantă pe vaste întinderi axiologice. Sublinierea este cu atît mai necesară, cu cît o cultură a călătoriilor se dezvoltă în toată Europa veacului al XVIII-lea, într-un spirit de curiozitate cordială, de perspectivă autoeducativă, pe care le întîlnim și la Goethe, dar cu mult depășite prin extensia cuprinderii și adîncimea conexiunilor și asociațiilor de idei — dacă n-ar fi să-l comparăm decît cu Rousseau. Contactul cu natura este pentru Goethe înainte de orice mijloc de legătură directă cu alte sisteme de valori. Valori ale vitalității și existenței, valori morale, valori sociale, valori istorice și culturale, valori științifice se îmbină la el în receptarea priveliștilor. Rezultă o sinteză a experiențelor naturii, pe care o retrăiește, în forme mereu altele, în fața fiecărei noi întîlniri. Este un soi de recapitulare permanentă a raporturilor dintre valori și natură, care culminează în monumentalul peisaj metaforic din actul I al părții a doua din *Faust* :

„Bat pulsurile vieții-mprospătate,
Slăvind aeriene zori în zare.
Iar tu Pămînt, dormind întreaga noapte,
Respiri odihna-acuma sub picioare ;
De bucurie toate-n jur tresaltă,
Și-o aprigă dorință mă străbate
Să tind spre existența cea mai înaltă —
Deschisă-i lumea-n pragul noii zile,
Pădurea-n mii de vieți sonore saltă ;
Prin văi, ici-colo, neguri trec agile,
Dar clarul zării-n rîpe se resfiră,
Și crengi și foi, mijind, țîșnesc fragile
Din hău-nmiresmat, unde dormiră ;
Culoare de culoare-n vale-i trează
Cînd stropi pe flori și frunze se prefiră ;
Un rai mi-e preajma ce se-ntemeiază.

. . . .

Astfel în spate-mi soarele rămînă !
Căderea apei, vijiind pe stîncă,
Tot mai plăcut cu ochiul meu se-ngînă.
Din praf în praf se sparge acum, adîncă,
Și mii de stropi în mii de rîuri varsă,
Înalta spumă-n vînt șoptește încă.
Cînd limpede, cînd cu icoana ștearsă,
Măreț născut de-acest vîrtej, apare
Și-o undă răcoroasă-n jur revarsă
Pestrițul arc, imobil-schimbătorul.
Strădania umană-n el s-arată
Gîndind la el, se limpezește dorul :
Viața-n răsfrîngeri de culori ni-i dată.“

(J.W. Goethe, *Faust*, în traducerea lui Ștefan Aug. Doinaș, Ed. Univers, București, 1982).

Componentele acestor sinteze cuprind : natura în sine, natura în context cultural și istoric, natura și amprentele ei sociale. Cele mai neașteptate — și totuși caracteristice — forme de receptare apar în primul capitol, cel liric, al contactelor cu natura ca atare. Neașteptate, fiindcă, privite din perspectiva întregii creații goetheene, cu magia substanței și forței ei demonice, epitetele care marchează impresiile din natură ale scriitorului, în special la faza lor primă, dar nu numai, provin, surprinzător, dintr-un repertoriu al drăgălășeniei vesele, al cumințeniei grațioase, al fericirilor simple. „Grădina“ orînduită prietenos este simbolul acestor preferințe : grădina înrudită cu „Paradiesgärtlein“-urile însorite ale picturii medievale din zonele renane. Motivul apare insistent în descrierile de călătorie preitaliene. În 1776, Goethe evoca într-o scrisoare către

Charlotte von Stein „grădinița drăgălașe" la marginea „frumoaselor livezi ale văii". „Totul înflorește, toate păsărelele cîntă". Alsacia este, de fiecare dată cînd o străbate, un prilej reînnoit de a gusta înfățișările idilice ale peisajului și de a distribui epitete adecvate. Tot într-o scrisoare către Charlotte von Stein, din cursul călătoriei alsaciene în 1776, Goethe notează : „O zi neobișnuit de frumoasă, o regiune fericită, totul este încă de un verde proaspăt, doar pe ici pe colo cîte o frunză de fag sau de stejar îngălbenită. Sălciile își mai păstrează frumusețea argintie. Un suflu blînd și cordial străbate întreaga regiune. Strugurii, la fiecare pas mai buni. Oricare casă de țăran are vița de vie pînă sub streașina acoperișului, fiecare curte are un chioșc bogat acoperit cu frunze. În apropiere, Rinul și munții limpezi, pădurile alternînd cu pajiști și cîmpii cu înfățișare de grădini, îi fac pe oameni să fie buni și îmi dau și mie sentimentul unui soi de confort interior, de care de multă vreme duceam lipsă" *(Opere complete*, ed. „Hamburg", 1970 ; — München 1980.) La Offenbach pe Main, cam în aceeași perioadă, Goethe scria : „Grădini, case care ajung pînă la Main, pretutindeni îngăduind accesul la împrejurimile pline de grație, transpun călătorul care poposește acolo, într-o stare plăcut-solemnă. Un îndrăgostit n-ar putea găsi pentru sentimentele sale un loc mai potrivit [...] O vedere deschisă peste ape pînă spre malul opus, arată încă de la primele ore ale dimineții o activitate de navigație a plutelor, corăbiilor și bărcilor ; este o lume vie în ușoară trecere mai departe [...] Dar însăși curgerea singuratică și șoaptele fluviului cu înceata lui mișcare îl învăluie ca un farmec liniștitor pe cel ce se apropie" *(op. cit.)*. Descrierile din timpul călătoriei de-a lungul Moselei, la Trier, apoi spre Coblenz — deși făcute în plin război, în timpul „Campaniei din Franța", surprind prin faptul că, ori de cîte ori peisajul descris nu este în vreun fel direct implicat în teritoriul operațiunilor militare, epitetele aplicate de Goethe și atmosfera evocată păstrează același caracter senin-dulce, constituindu-se progresiv ca un simptom caracterizant, nu atît pentru geografia, cît pentru civilizația și spiritualitatea unei lumi. Un întreg spațiu cuprinzînd Alsacia, Lorena, sud-vestul german de-a lungul rîului Saar, o parte a zonei renane și o bună parte a Elveției, înseamnă în experiența goetheeană descoperirea unei

forme de civilizație pătrunsă pînă în înfățișările naturii. Goethe o va evoca, transpusă într-un registru de înaltă tensiune emoțională în *Faust*, partea I, printr-un discurs versificat al lui Faust în dialog cu Wagner. Este un discurs care vestește izbucnirea primăverii, ridicată la treapta simbolului — un simbol cu acțiune complex-iradiantă — sugerînd o continuitate de viziune și spiritualitate europeană, și care poate fi apropiat de simbolul primăverii din Parsifal.

„Din gheață scăpate sînt rîuri și izvoare,
Sub ochiul plăcutei, zglobiei primăveri,
În vale speranța-nverzește — adieri,
O iarbă bătrînă și fără vigoare
Se trage'napoi către munții severi.

. . . .

Elanuri și forme se-nvolbură toate,
Viața-n lumină culorile-și scoate,

. . . .

Pe poarta-nnegrită de vremuri și goală
În grupuri pestrițe mulțimi dau năvală,
Și toți bucuroși se zoresc.
Ei ziua-nvierii cinstesc,
Căci astăzi chiar lor li se pare că-nvie,
Din casele scunde cu odăile-n picle
Uitînd de unelte, de-a breslei robie".

Este de reținut că Goethe, în drum spre Italia, însă înainte de a ajunge acolo unde o nouă etapă — decisivă — îi va pecetlui experiențele, după ce descrie un peisaj din zona Innsbruck-ului, în termeni asemănători celor mai sus arătați, intuiește nevoia unei concluzii pe rezultatele investigației lui în această arie a priveliștilor naturii, culturii și vieții cotidiene în Europa vremii sale. „Pentru universul pe care mi l-am creat, scrie el la 8 sept. 1786 din Brenner, am cucerit cîte unele, poate nu lucruri cu totul noi și neașteptate. Am și visat îndelung la modelul despre care de atîta vreme vorbesc, și prin care aș dori atît de mult să reușesc a comunica ceea ce se petrece în forul meu interior și ceea ce nu pot să zugrăvesc pe viu în fața ochilor fiecăruia" *(op. cit.)*. Odată ajuns în Italia, nu numai motivele descrierilor se schimbă, ceea ce este firesc, dar și atmosfera comentariului, chiar acolo unde anume motive peisagistice se repetă. Un exemplu simptomatic îl oferă reacția sensibilității goetheene la peisajul montan. Călătoria în Harz

și călătoriile în Elveția îi prilejuiseră emoții solemne, dar îl și aduseseră într-o stare de luciditate maximă : nicăieri parcă nu-l simțim pe Goethe mai realist decît atunci cînd se află în mediul munților. În același timp tendința de a acorda înfățișărilor naturii semnificații simbolice, cu paralelisme pe plan uman psihologic și moral — se accentuează în descrierile de priveliști cu munți. Îndeosebi în Elveția — unde prima lui călătorie, în 1775, era denumită „Geniereise" —, o călătorie orgolios formativă, atenția îndreptată asupra „subtextului" moral-simbolic este foarte puternică. În acest punct, latura romantică a lui Goethe este sigur prezentă, legată însă și de „*underground*"-ul secolului al XVIII-lea, de interesul lui pentru Lavater, Cagliostro, ș.a. Numeroase pasaje ale notațiilor autobiografice din această perioadă vor fi reluate în *Faust*, acolo cu o maximă potențare simbolistă. Atenția lui se îndreaptă în același timp științific către adîncuri, spre componenta geologică sau botanică a regiunii parcurse, spre studiul norilor și al luminii, spre tot ceea ce cuprinde — cum scria el în 1805 în caietul notițelor zilnice — „ființa muntelui în întregul ei complex", „de văzut cu ochii", „de cuprins cu spiritul". „Das Naturereignis" (evenimentul natural-spectacol), grandoarea perspectivelor, pe care le agreează cu o constantă predilecție (este de remarcat cît de frecvent apare în formulările peisagistice ale lui Goethe priveliștea panoramică „văzută de sus", ca din „zbor de pasăre"), nu este însă înrudită cu tipul de grandoare peisagistică romantică, de pildă din picturile lui Caspar David Friedrich, pe care Goethe l-a cunoscut, l-a admirat, deși cu anume rezerve caracteristice. Felul în care înțelege Goethe grandoarea naturii este tocmai una științifică, științific-filosofică în multe privințe, apropiată, dacă rămînem în epocă, de viziunea și atitudinea față de natură a pictorului Runge ; iar privită în mare, comparabilă cu viziunea lui Leonardo da Vinci. De altfel, într-o serie de note recapitulative, datînd din intervalul 1800—1817, ale unor experiențe peisagistice, Goethe se referă la Leonardo în legătură tocmai cu motivele montane : „Scrierea lui Leonardo da Vinci cu privire la originea albastrului munților aflați la depărtare, îmi aducea o bucurie reînnoită. Ca artist care știe să contemple și să înțeleagă nemijlocit natura, să ia în considerație aparențele pătrun-

zîndu-le tîlcul, Leonardo a nimerit direct și fără ocoluri, explicațiile juste... Astfel, datorită lor, mi-a fost dat să înțeleg că lumina tainic limpede este energia supremă, veșnică, unică și indivizibilă" *(op. cit.)*.

Motivele peisajului italian, pe măsură ce șederea în Italia se prelungește, se conturează tot mai subliniat cu îmbinări inseparabile între peisaj și arhitectură. Paginile romane ale „Călătoriei în Italia" scot la iveală o viziune a naturii în care latura idilic-grațioasă și toate aspectele ei „cuminți", „drăgălașe", „dulci", „voioase", fac loc unei atmosfere sesizant comparabilă, peste veacuri, cu realismul magic al lui Chirico. Iată o notație din 1788 (rescrisă în 1829) la Roma, în apropierea statuii lui Marc Aureliu : „Complet întunecat, aruncîndu-și umbra sumbră, îmi stătea în față arcul de triumf al lui Septimiu Sever ; în solitudinea Viei Sacra obiecte de obicei atît de familiare îmi apăreau străine și fantomatice. Iar cînd m-am apropiat de sublimele rămășițe ale Coloseului și am aruncat o privire în spațiul interior, încuiat, al acestuia, nu pot să neg că m-a cuprins un soi de spaimă, și că mi-am grăbit întoarcerea". Mai senină, dar nu diferită ca atmosferă este și o altă vedere nocturnă a Romei : „Frumusețea pe care o oferă străbaterea Romei pe lună plină, nu și-o poate nimeni imagina dacă n-a făcut-o. Toate detaliile sînt absorbite de marile mase de lumină și întuneric, și doar imaginile monumentale în generalitatea lor se înfățișează ochiului". *(op. cit.)*. Este aproape o pictură abstractă. — În alte regiuni ale Italiei — la Veneția, Neapole, în Sicilia — simțul concretului își redobîndește prioritatea : asocierea istorică cu arhitectura pe de o parte, și curiozitatea științifică privind alcătuirea geologică și vegetală a locurilor pe de alta, rămîn definitorii. Vizitarea Vezuviului și cercetările botanice de la Palermo, unde Goethe considera că a descoperit „planta originară", „planta-mumă", rămîn momente memorabile sub acest aspect. Deprinderea de a stabili legături între peisaj și arhitectură, de a le „vedea" ca ansambluri, deprindere dezvoltată în Italia, chiar dacă unele semne premergătoare pot fi întîlnite și în călătoriile de primă tinerețe — de pildă în Alsacia, la Strasbourg, cînd descrie catedrala — dobîndește semnificații noi în călătoria tîrzie postitaliană,

întreprinsă în 1814 în zonele Rin, Main, Neckar. Acum, castelele și bisericile vechi germane sînt receptate ca implantate în natură ; cu mai puține epitete din repertoriul celor folosite în tinerețe, Goethe reconstituie, totuși, o atmosferă senină, activă, eficientă, de concepție germanică subliniată. Un singur exemplu, edificator, dintre multele posibile, este o notație din 1814, de la Eibingen : „astfel privind din dreptul capelei în jos spre rîu și localități puteai vedea cea mai minunată procesiune, rezultată din suita multicoloră a ornamentațiilor sculptate și pictate, aurite și lăcuite ; prin acest spectacol dobîndeai plăcutul sentiment că fiecare, cu sarcinile și eforturile lui, putea spera binecuvîntare și edificare interioară pe parcursul întregii vieți". Faptul că Goethe a instalat ca fundaluri în creațiile literare, și mai ales în *Faust,* decoruri semnificative pentru un univers al civilizației gotice și al civilizației faptei înseamnă, totodată, o opțiune, maturizată desigur prin experiențele în mediul clasicității greco-romane, dar decisiv influențată de prezențele repetate în miezul formelor de civilizație a acțiunii practice, repurtată în dinamica ei asupra gîndirii contemplatoare. Rămîne întrebarea dacă Goethe a realizat opțiunea în deplină deliberare cu sine însuși. Afirmații directe în legătura cu această problemă nu există ; și nici în desenele și gravurile lui de călătorie nu se poate citi o altă concluzie decît grija, aproape obsesivă, și fără excepție, de a uni imaginea naturii cu imaginea de arhitectură, de artă.

GOTICUL ȘI ARTA MODERNĂ

Cu un oarecare prilej comemorativ, un grup de critici și muzeografi din Köln lansau un apel către artiști de renume din multe țări ale lumii, invitîndu-i să trimită lucrări, indiferent de tehnică și concepție, pe tema „domului" din acel oraș. Implicit spus și avînd în vedere caracterul reprezentativ al acestei opere a arhitecturii gotice, care cuprinde și în interiorul ei sculpturi, picturi și lucrări decorative de mare valoare ale aceluiași stil, propunerea cîștiga înfățișarea unei meditații vizuale asupra goticului în general, asupra impactului său posibil astăzi.

Că în gotic conviețuiesc dimensiuni și valori multiple nu este o noutate. Au dovedit-o atît artiștii care în Renaștere și clasicism aparent l-au contrazis, cît și cei care, în manierism, în baroc și apoi, sărind peste secole, de la sfîrșitul celui de-al XVIII-lea înainte, au găsit în gotic felurite îndemnuri : surse formale sau revelații de ordin afectiv, filosofic și chiar politic. S-ar putea spune că în mare parte cultura europeană de la Renaștere pînă la începutul secolului XX s-a conturat declarat sau nu din atitudinile ei față de valorile goticului. Renașterea, cu aerul că răstoarnă valorile goticului — în arhitectură, a făcut-o iar în pictură pînă la un punct (Leonardo rămîne încă în personajele feminine subjugat de gotic), în sculptură a dus de fapt mai departe, pe căile monumentalității laice, seninătatea umanistă mai subtil rafinată a goticului. Renașterea i-a luat însă goticului surîsul și a pus în locul lui seriosul absolut. Îngerii surîzînd, de la Chartres, de la Strasbourg, reginele și prințesele cu surîsul pe buze de la Naumburg dispar ; figurile Renașterii nu surîd niciodată ; orgoliul laic le impune seriozitatea. Doar Gioconda și Sf. Ana a lui Leonardo mai surîd ; apoi, pînă la pictura rococo-ului nu vom mai întîlni această formă de comunicare umană prin vizualitate. Vîna populară a goticului cu mascaradele și travestiurile lui pestrițe a fost și ea ocolită de Renaștere, cu înfumurarea ei caracteristică ; barocul însă, în zonele germanice sudice, în Elveția, în Suabia, în Alsacia le va încorpora ; acolo mai ales în costumația militară ; și pretutindeni în ornamentație. În secolul al XVII-lea, subzistă semnale reminiscente ale metafizicii luminii în gotic : unele gravuri ale lui Rembrandt : în primul rînd *Faust*-ul și picturile lui Georges de la Tour, cu ascetismul lor susținut și transfigurat în dialogul luminii cu întunericul și altele încă. Mijlocul secolului al XVIII-lea descoperă spațiul de aventură al goticului, interstițiile de tenebrozități ale arhitecturii lui, loc de întîmplări romanești — imaginate de „romanul gotic", al lui Horace Walpole — în primul rînd. Literatura e aici precursoare a „revival"-ului gotic vizual de mai tîrziu. Germanii îi preiau valorile germanice ; în gotic își regăsesc și fixează la răscrucea de veac XIX—XX o identitate istorică, făcută din eroism cavaleresc, puritate, orgoliu al puterii fizice și morale. Romanticii fran-

cezi preferă experiența melancolică a goticului cu nostalgia catedralei și a misterelor ei. Între *Cocoșatul de la Notre Dame* cu aventurile lui pitorești, pe de o parte, și pe de altă parte Siegfried, eroul războinic și Parsifal, eroul spiritual, cu aventurile lor simbolice, ecourile gotice își manifestă nu numai prezența dar și speranțele de viitor.

Restaurarea monumentelor gotice și cercetarea istorică va furniza substanța obiectivă necesară inepuizabilei redescoperiri a unui complex de valori definitorii — prin adecvarea lor pentru civilizația și cultura europeană. Ultima treime a secolului al XIX-lea va confirma și terminologic situația : „neogoticul" nu a fost doar capriciul unei mode, deși a avut și această componentă. În arhitectură, inclusiv cea de interior, neogoticul și-a asumat rolul de a stabiliza deruta eclectismului provenit din amețeala erudiției istorice, iar în Germania a luat și mereu prezenta dimensiune politică, sub forma reaccentuării unei „cărți de identitate" națională. În special conceptul de catedrală a acumulat diferitele aspirații și modalități de a găsi în gotic valorile necesare unui viitor benefic pentru cultura artistică și în general pentru ambianța vizuală a umanității europene. Edificiile bisericești catolice sau protestante, ba chiar și multe sinagogi, clădite la acea dată — ultima treime a secolului trecut — în multe orașe europene și americane, inclusiv în cele din răsăritul ortodox al Europei erau adaptări — după posibilități — ale catedralei gotice. Stilul ei devenise stilul în sine al edificiului religios ; părea dat odată pentru totdeauna. Simptomatic apărea, în același interval de timp, și romanul lui J. K. Huysmans *La Cathédrale*, prilej de analize detaliate ale simbologiei specifice, constitutivă pentru tipul de experiență trăită a valorilor și idealurilor spirituale ale goticului. În pictură și în arta decorativă impulsul gotic înscria, în aceeași perioadă, un succes multiplu semnificativ ; răsunător pe plan artistic, fiindcă va avea descendenți — din metamorfoză în metamorfoză — pînă spre mijlocul secolului nostru ; în mod discret și pe plan social-politic, fiindcă avea în vedere, pentru prima oară în era modernă, un program de răspîndire a artei în cotidian și a educației prin artă. Este, evident, vorba despre mișcarea ruskiniană și a lui William Morris și Walter Crane în Anglia

victoriană. Ideile lor s-au asociat, prin încrucișare, cu prerafaelitismul lui Burne Jones, Dante Gabriel Rosetti și alții. Sursa de la care Ruskin și Morris au pornit a fost calitatea artistică a ambientului gotic — de la vitraliu la manuscrise și tipărituri, trecînd prin orfevrărie și arta textilelor. Redobîndirea unei unități stilistice în lumea pestriță a amestecului de stiluri a fost ideea care i-a ghidat în proiectele lor de artă a cărții, a textilelor și a mobilierului, reușita primelor două fiind cea mai bogată în ecouri, duse pînă în anii Jugendstilului, apoi ai expresionismului și, după o pauză de cîteva decenii, reînnoite astăzi. Cheia succesului ? În primul rînd faptul că, în ciuda aparențelor, recursul la izvoarele gotice nu s-a adresat numai repertoriului de forme, ci și subtextului lor spiritual, de încredere ingenuă în virtuțile comunicării între oameni, a necesității ei, în sensul misionar al artei. Ruskin vedea, dealtfel, în proiectul de reînnoire cu ajutorul exemplelor artistice din trecutul gotic, și un mijloc de reînnoire morală. În ceea ce privește însă opțiunea propriu-zisă a formelor, un element de succes a fost, în viziunea lui Morris și a lui Crane, priceperea lor de a se mișca stringent și coerent prin expresii complicate, prin întortocheri labirintice și prin forme ornamentale cînd enigmatice, cînd clare, mereu provocatoare, mereu incitante la colaborarea cu privitorul, cu cititorul, cu amatorul tentat de acele obiecte, menite să-i ofere sentimentul real al luxului aristocratic, dar gîndite, generos, pentru o soartă democratică, în spiritul imaginilor gotice înțelese ca o „Biblie" pentru săraci : „Libri Pauperorum".

Ideea, subiacentă, a exemplarității unei culturi cum a fost cea a goticului, integratoare și în același timp ușor adaptabilă la moduri de viață și tradiții naționale diferite, va acționa în continuare. La începutul secolului XX va acționa, mai ales în pictură, grafică și film, ca sursă cu multiple posibilități, a unei sacralități deschise ; de pildă, Lyonel Feininger va prelua conceptul „catedralei" nu ca motiv pictural așa cum o făcea Monet. Pentru el catedrala din Rouen a fost un prilej de delectare luministică în încercările de a transpune în exterior, la vedere, lumina extatică ascunsă din interior. Pentru Feininger avea o conotație social-misionară. Feininger vorbește despre „catedrala socialismului", unii expresioniști des-

pre „catedrala viitorului". Este evident că aici funcționează o metaforă care definește și rolul social-politic al artei, o dată cu implicita referire la ideea artei ca proces de „edificare" a unui ansamblu. Adesea însă folosirea de către artiști a termenului de „catedrală" în acest context a fost interpretată ca ținînd de ideea artei ca religie, ca succedaneu al religiei, interpretarea neglijînd cu totul caracterul misionar social — și nu metafizic — al „rappel"-urilor gotice în expresionism și orfism. Uneori acest caracter nu apare direct, ci este mascat; astfel E. L. Kirchner, în priveliștile lui berlineze, deși reia vechea metaforă iconografică a spațiului arhitectural gotic ca pădure zidită în piatră și combină imaginea străzii cu copaci, case, și personaje în forme înalte, subțiri, amintind în același timp de nervurile bolților gotice și de structura nervurilor unei frunze, în *Jurnalul* său de la Davos mărturisea că prin aceste peisaje ale străzii intenționa să dezvăluie „noua frumusețe a orașului", a universului modern tehnic, cu oamenii lui. In acest fel, Kirchner opera și el o transmutație — prin alegere din valorile goticului — a optimismului echilibrat între acțiune și contemplație, între practic și transcendent. Acestor forme de absorbție a goticului li se alătură capitolul — bogat și uneori speculat — al iconografiei ori tehnicii „goticizante", prioritar în pictura, grafica și filmul expresioniste germane, iar cu Ernst Barlach și în sculptura lui, atît de bine adaptată în amplasările ei gotice: de pildă, în catedrala din Lübeck. Ne întîmpină astfel o întreagă geografie urbană cu ulițe strîmte și case înalte, stilizate în fel și chip; un șir impozant de xilogravuri, purtînd trăsăturile dure, fruste, aspre ale străbunelor lor, potențate cu o notă tragică, departe de vechea ingenuitate plină de franchețe și lipsită de complicații. Amintiri formale din pictura spiritului gotic de viziune dramatică, exprimat cîndva în linii unghiuloase și mișcări violente în multele reprezentări ale Patimilor, găsim din abundență la Egon Schiele, în trupurile lui torturate, contorsionate, dar și la Kokoschka. Ecouri gotice de ordin iconografic apar și în afara zonei expresionismului: ce altceva să fie îngerii lui Klee sau corăbiile lui invizibil încărcate cu bunuri duhovnicești? Robert Delaunay, care, dintre toți artiștii francezi ai timpului,

a frecventat cel mai mult centrele artistice germane și figurile lor reprezentative, s-a lăsat și el atras în mrejele metodei unor mimări discrete, de admirator cucerit dar mai sfios; *Ferestrele* lui descind direct din vitraliile gotice, de astă dată franceze, vitralii eliberate însă de personaje, pictate doar cu culori și mișcări ritmice și ordonate, pe care ar trebui să le înțelegem tot ca pe niște solicitări la meditație și tîlcuire de învățături.

Ce le mai rămînea, deci, artiștilor contemporani, de extras din substanța — ca și inepuizabilă — a goticului și valorilor sale? Acționa el doar ca amintire acumulată artistic? Ca depozit spiritual ancestral, așezat succesiv pe trepte ale subconștientului și inconștientului determinînd comportamente și opțiuni? Devenea parte componentă a experiențelor de călătorie culturală reală ori transmisă prin mediile de informare, de la documentarul de televiziune la albumul cu reproduceri artistice ori geografice de lux? Răspunsul vine afirmativ pentru toate cazurile. Continuitatea și persistențele nu sînt totuși lipsite de surprizele unor noi descoperiri de surse. Una din ele, cea mai importantă, se adresează umorului și fantasticului gotic, ca și combinărilor dintre ele, așa cum apar în ilustrația de carte, în arta inițialelor, dar și în sculpturile de detaliu ale marilor catedrale — în medalioane, gargouille-uri, etc.; în tot ceea ce Baltrušaitis numea „importantul leagăn al monștrilor în Europa". Leagăn, desigur: fiindcă ocupanții lui vor ajunge tocmai peste veacuri la o explozivă și puternică maturitate artistică și reală și simbolică.

Suprarealismul din faza anilor '30—'50 este plin de amintiri formale, iconografice și chiar de sentiment, din acea lume a monștrilor, nu toți înspăimîntători, ci, dimpotrivă, adesea amuzanți și prietenoși. Personajelor-jucării, măștilor, animalelor, sau schițelor de forme doar, din picturile, desenele și sculpturile lui Joan Miró, Hans Arp, Victor Brauner, Max Ernst, Picasso, ceva mai tîrziu ale lui André Masson, Wilfredo Lam, Matta, li se pot ușor găsi străbuni „gotici" prin paginile manuscriselor de psaltiri și cronici, prin detaliile de console ori capiteluri de la Chartres, Reims, Amiens, Westminster sau Rouen, de la Freiburg în Breisgau sau de la Trier. Fantezia, mai abstractizantă și mai reținută, a modernilor, în privința delirului de forme, se întîlnește cu cea a ar-

tiștilor de altădată predilect pe latura ludicului, a simțului farsei, a familiarității cu irealul. Este vorba despre modernii deja clasicizați ; cu artiștii mai noi din generația medie și tînără asimilarea goticului a luat nu o dată aspecte dramatice și — sau numai — polemice. Astfel, elvețianul Jean Tinguely, în sculpturile-mașinării mobile, îndeosebi în cele lucrate din 1975 încoace, propune o confruntare a formei și zgomotului uneltelor medievale, ale căror funcții sacrale, simbolice și legate de organismul uman le subliniază puternic, cu ambianța urbană tehnicizată în concurență cu organismul uman. Joseph Beuys, printre operele lui de inspirație foarte diversă și atît de controversate, are și cîteva proiecte de portaluri pentru domul din Köln. Apare simptomatică și paradoxală contrazicerea care există între excentricitatea concepției acelor proiecte — pe jumătate cu aer grav medieval, pe jumătate clovnești — și comentariul artistului însuși, cu privire la lucrare. Referirile la spiritul goticului sînt neîndoielnice : îl preocupă pe Beuys problema luminii : dorește „ceva care aruncă lumină“, ca un vitraliu filtrînd-o. Îl preocupă, în egală măsură, să exprime „substanțialitatea“, „sacramentală“, cu existență transcendentă, de „dincolo de palpabilitate“. În același timp, Beuys nu vrea să mimeze goticul. Una din ideile de bază ale artei lui Beuys este „să se instaleze pe o poziție contrapunctică oricărui dat stilistic anterior“, „dramatismul“ necesar oricărei opere de artă provenind din „nepotrivire“ și „contrast“, capabile totuși să desemneze filiații.

Încă și mai pronunțate sînt opțiunile pentru elementele dramatice ale goticului la mulți artiști tineri foarte prețuiți. Variații pe tema întuneric-lumină există la Enzo Cucchi, pictorul italian care mărturisea odată : „Consider picturile mele ca stațiuni ale unui «calvar»“ — referirea fiind la cele 12 imagini-stațiuni denumite „Calea Crucii“ în bisericile catolice. Alteori sînt variații pe tema binomului suferință-jertfă la austriacul Arnulf Rainer, temă urmărită într-o serie de capete de „Personaje moarte“, o interpretare modernă a iconografiei „Dansului morților“ din vitraliile gotice. O precizare a însuși autorului vine în sprijinul acestei plauzibile ipoteze : „urmăresc aici metamorfoza groaznicului în grotesc, a grotescului în teatralitate cu accente comice“. Neoexpresionistul italian Mimmo Paladino preia motivul măștii în tablourile ei medievale — nu de schematizare și depersonalizare a umanului, ci de ispită și „momeală“ spre căutarea vocației lui la transcendență. „Este treaba artistului“, notează Paladino, „aceea de a naviga în acest mister“ [de dincolo de mască]. „El este magicianul, șamanul, scamatorul tainelor artistice“, pe care le manipulează, cu scop terapeutic-spiritual, „pentru a ajuta sufletele să iasă dintr-un univers subliminar“, pentru a le feri de pierderea „forțelor“. Ideea lui Paladino că „imaginile lui trebuie înțelese și ca prologul unui grandios Apocalips“, în spiritul îngrijorării și spaimelor profetice medievale, nu este însă justificată de concentrarea mai curînd umil meditativă, în ciuda puternicei lor expresivități și evidentă filiație gotică, a unor cicluri de desene și picturi, cum ar fi, de pildă, seria *Scrisorilor secrete*.

Influența considerabilă a expresioniștilor „clasici“ — E. L. Kirchner și Max Beckmann — asupra tinerilor artiști din multe țări europene a generat, indirect, și reînnoirea unor forme de limbaj, fie grafic — provenind din vechile tradiții gotice ale xilogravurii și gravurii în metal, în special de sorginte germanică, fie pictural, prin opțiuni cromatice legate, uneori, de culorile vii, dar interiorizate, ale vitraliilor gotice, alteori — și aceasta din ce în ce mai frecvent — de asceza cromatică a artei vechi spaniole și portugheze, cu brunurile, alburile și griurile ei intens apelative, sunînd ca o exhortație.

Cea mai neașteptată însă dintre conexiunile artistice contemporane cu goticul se leagă de arhitectură. În versiunea „serioasă“ este vorba de numeroasele clădiri postmoderne, ridicate în special în Statele Unite și Canada, imenși zgîrie-nori în care predomină ca material sticla, agent al transparențelor și luminii, relevate în funcția lor de spiritualizare a materialității, de semnale ale transcendenței, după modelul edificiilor gotice de cult. Trimiterile la gotic sînt precizate și de o adevărată modă a turnurilor stilizate, așezate în vîrful clădirilor, ca și de integrarea — de cîte ori există ocazia — a unor clădiri vechi, cel mai des de stil neogotic —, ale căror valori, mai mult de referință decît artistice, devin parte componentă a unor scenografii spectaculos regizate.

În versiunea amuzantă, intervenția memoriei gotice operează asupra experienței turistice a arhitecturii și asupra geografiei urbane de altădată. Mai mulți artiști, în majoritate tineri, tratează motivul geografiei gotice în spirit declarat sau implicit polemic față de ceea ce ei consideră ca degradare a valorilor prin uzura turistică și promiscuitățile agrementului cultural de viteză. În aceste cazuri sînt integrate cu umor, benign de altfel, unele elemente de Kitsch excursionist, cum ar fi colajul în care intră, combinate incongruent, diferite minuni turistice ale geografiei urbane europene, ca domul din Köln și piața catedralei Sf. Sebald din Nürnberg, cu monumente ale naturii, de structură vizuală interpretabilă ca metaforă a edificiului gotic : astfel muntele Jungfrau din Elveția... Există, apoi, tratarea peisajului gotic și a valorilor lui, ca o formă de „consum a unei culturi exotice", după formularea lui Roland Barthes, a unei culturi din altă lume pe care o examinezi la rece, nu fără interesul de a o acapara integral, dar și cu modificări esențiale.

Un exemplu l-ar putea oferi aici seria de „domuri din Köln" gravată în culori de Andy Warhol ; veridice ca siluetă și detalii ornamentale, dar total străine — sau înstrăinate — de spiritul modelului. Alte interpretări, de astă dată susținute de tehnicile cele mai sofisticate ale fotografiei în culori, se opresc la evocarea vitraliului gotic, cu o translare a sensurilor cromatice spre ciudățenie și mister neliniștitor. Surpriza în fața acestor — și altor — integrări ale unor elemente de artă gotică nu trebuie să însemne și uimire. Aceste forme noi — și probabil încă altele care se pregătesc de drum, dacă artiștii își vor păstra încrederea în perenitatea unor valori — nu fac decît să confirme încă o dată nu numai diversitatea de conținuturi ale viziunii gotice — în toate etapele ei —, dar și vîna ei, populară, caracterul ei, pe cît de nobil, pe atît de antielitist.

SITUAȚII ICONOGRAFICE ÎN TIMP

ARHIPELAGURI ALE TIMPULUI

Arta este purtătoare și generatoare de timp ; iată un adevăr filosofic de la Proust încoace și un adevăr uman cu rol terapeutic ; unealtă de sprijin în drama existenței, semn al înfrățirii între oameni, consolare metafizică, garanție a nemuririi. La atîtea se ivește însă și nevoia unor spații adecvate, unde să crească roadele experiențelor de acest fel și să se poată dezvălui, în libertate și profunzime, feluritele lor tîlcuri. Firesc, spații s-au alcătuit de la sine : unele mai mici, altele mai mari, unele apropiate între ele, nici unele prea depărtate, totuși fiecare de sine stătătoare, ca niște arhipelaguri : sînt arhipelaguri ale timpului, încărcate de trecut și de prezent, străbătute nu numai de nostalgia frumuseții, dar și a unui refugiu spre liniște și bucurie, așa cum și-l dorea Baudelaire — rafinat în „*luxe, calme et volupté*" —, alteori solemn, alteori naiv-dulce, puțin grotesc, nu însă mai puțin omenesc.

Arhipelaguri clasice ale timpului sînt muzeele, catedralele, palatele și castelele. Într-acolo ne îndreptăm, adresă sigură, cu încrederea că vom descoperi etape ale trecutului din care am făcut sau nu parte, spectacole ale vieții cu nenumărate fețe. Acolo asistăm la tot ceea ce ne-ar fi putut privi și pe noi, la atîtea opțiuni, alternative în care puteam fi implicați. Frumuseți și grandori, lux și retorici ; ici, colo, și surpriza unui moment de gingășie ori mister tăinuit sub înfățișare modestă, ne eliberează de orologiul nostru interior și exterior, înălțîndu-ne spre bucurii neposesive. Dintre toate aceste arhipelaguri clasice, numai muzeul rămîne un spațiu pro-

priu-zis „obiectiv", care nu trezește în noi gîndul vreunei transpuneri în altă lume decît cea prezentă. Fascinația unei imagini pictate, oricît ar acționa de puternic în acest sens, se oprește la rama tabloului, trezindu-ne din ispită. Nici atmosfera vastelor săli din picturile lui Veronese, nici poezia ordonată a încăperilor lui Vermeer și Pieter de Hooch, nici somptuozitățile enigmatice ale spațiilor rembrandtiene, nici blîndele și tandrele interioare ale lui Nicolae Grigorescu, nici cele pitorești și cumsecade-opulente ale lui Gh. Petrașcu nu trec de bariera ramelor. În acest punct ne oprim și noi, redevenind pe deplin conștienți — dacă o clipă n-am fost — că timpul acelor imagini în care ne-am lăsat absorbiți poate coincide simbolic cu al nostru, rămîne însă un timp „cultural", în cel mai bun caz un timp epurat spiritual, mai rar cu acțiune somatică, un timp acorporal, scutit de riscul unor căderi în promiscuitățile participării marcat fiziologic-emoțională. În muzeu se păstrează distanțele și ele favorizează meditația, cunoașterea, dialogul cu opera, trăirea timpului decupat cultural, spiritualizat. Se fac încercări de a aboli distanțele prin felurite artificii, cum ar fi crearea de ambiente-surogat, vagi aluzii la spațiile originare în care unele opere au sălășluit, fie cu ajutorul unor sisteme de iluminare, fie prin amenajări de perspective arhitecturale : de pildă, la Muzeul Ludwig din Köln, pentru pictura religioasă medievală, sau prin transpunerea dialogului cu opera într-un soi de ședințe de concentrare-relaxare yoghină, așa cum o practică studenții în istoria artei de la universitățile nord-americane. Eficiența acestor metode poate fi pusă la îndoială în primul rînd fiindcă atinge numai aspecte superficiale, dar și fiindcă denaturează inutil funcția esențială a muzeului, care ar trebui să rămînă un arhipelag al timpului intelectual. Ceea ce nu înseamnă neapărat doar un timp al experienței raționale, ci și al intervenției emoționale ; totul însă păstrat în limitele posibile experiențelor privirii artistice, fără altă participare corporală. În împrejurări diferite, o astfel de participare se înscrie firesc în frecventarea de arhipelaguri ale timpului : de pildă, în cursul vizitărilor de palate ori castele. Acolo trăiește încă amintirea unor locuri reale ; parcurgînd încăperi, de obicei mobilate în reconstituiri cvasiautentice, involuntar ne adaptăm mișcările, mersul, ținuta corpului,

a capului, ritmului acelor spații. Cu aceasta le și înțelegem altfel, printr-un transfer care poate, pe loc, îmbrăca forma nostalgiei, pentru o clipă rezolvată. Un timp revolut reintră în noi, nu numai ca istorie și informație culturală, ci și ca regăsire și retrăire umană, fraternizare undeva în trecut cu oameni și moduri de a fi străine de noi ; fraternizare în orgoliu — nu fără puțină invidie, nu fără oarecare mîrîită uimire. „Și noi am fi putut trăi așa, am fi știut cum s-o facem, cum s-o scoatem la capăt cu acest gen de fericire", par să fie gînduri la care îndeamnă peisajele acestor arhipelaguri. Solemnitatea sau misterul lungilor coridoare ; incomoditatea mobilelor, a căror severitate stăruie și dincolo de ornamentația luxoasă a unora dintre ele ; cheminée-urile înalte și ascetice nu împiedică o posibilă empatie gestuală ; o putem accepta și înțelege la fel de bine ca și empatia, încă și mai imperativ nostalgică, a publicului de film, față de interioarele marilor hoteluri de lux și a pacheboturilor transatlantice din filmele americane, în special ale anilor '50. Registrul transpunerilor psihosomatice în timp este însă, de îndelungată vreme, foarte larg, instalat cu mult înaintea generozităților postmoderniste : de la gustul versaillez echilibrat, chiar și în condițiile unei somptuozități și a unor străluciri de care astăzi, estetic vorbind, ne-am distanțat, la încărcăturile delirante, străine de orice contingență cu vreo categorie a practicului, în palatele utopice din Bavaria regelui Ludwig al II-lea la Schwanenstein ; de la severul, glacialul castel elvețian medieval Chillon la încăperile victoriene din palatul Kensington la Londra, mobilate într-un spirit foarte apropiat de Biedermeier ; ca și acesta lipsit de prejudecăți aristocratice față de un confort puțin greoi și dulceag, așa cum îl oferă decorul cotidian de viață al epocii, plin de ispitele unei comodități placide, totuși nu fără o anume poezie și uneori haz. Și nu sînt menționate aici decît cîteva variante europene ! Alunecări din timpul estetic în timpul uman favorizează, cu nuanțe specifice, și casele memoriale — dacă sînt autentice și nu doar reconstituiri pur muzeale. Acolo nu mai operează adaptarea imaginară, de o clipă, admirativă sau gînditoare, la un mod de existență devenit impersonal prin acțiunea trecerii timpului, ci se interpune exemplaritatea personajului, charisma, misterul lui. „Cineva" domină acolo ; își supraveghează vizitatorii, le impune timpul experiențelor sale, cu ticurile, tabieturile și aventurile vieții, cu tainele și strădaniile creației. Cîteva exemple de acest fel, caracteristice, oferă casele Goethe de la Frankfurt pe Main și Weimar, casa Balzac din Paris, casa Gustave Moreau, tot la Paris, casa Jakob Burckhardt la Basel. Sînt ambianțe insulare, numai parțial deschise comunicării, curînd retractile, oricum pline de imprevizibil pe aria strînselor asocieri dintre „obiecte" și personalitatea posesorului lor, omului în principiu exemplar, al cărui „timp" se cuvine să servească și altora drept model, drept metodologie a automodelării. S-ar putea pune aici întrebarea dacă aceste forme de expresie intime ale trecutului personalizat pot influența, dacă influența lor poate opera intens și în afara spațiului geografic în care au apărut. Poate însă timpul acționa și fără culoarea lui spațială ?.

Ce se întîmplă însă cu arhipelagul vechii locuințe de familie, așa cum pe alocuri încă mai există, cu mobilă de demult, martoră a destinului mai multor generații, cu obiecte vii, adînc implantate în existența casei ? Cum influențează acel tip de locuință comportamentele, sentimentul timpului, experiența estetică ? Ne-am putea adresa — pentru un răspuns — scriitorilor care au folosit din abundență descrierile de interioare, nu numai spre a evoca o atmosferă, dar și pentru a caracteriza oameni și trăiri. Să fie o întîmplare faptul că predilecția unor asemenea descrieri a început o dată cu obiceiul și gustul camerelor încărcate de mobile și obiecte, adică, în Europa, o dată cu răscrucea de veac XVIII—XIX, și apoi în tot decursul acestuia, pînă la începutul secolului XX ? Încă foarte puțin insistente la Goethe, descrierile de interioare dobîndesc un rol decisiv la Balzac, la Gottfried Keller, la Thomas Mann în perioada „Budenbrock", la Marcel Proust, la Stifter și Broch, la Hermann Hesse. Nu este sigur că acest procedeu s-ar lega în principal de viziunea realistă a artei secolului al XIX-lea, pe măsura picturii de gen din aceeași epocă — în special a celei germane, austriece, elvețiene —, delectîndu-se cu minuțioase scenografii de interioare ale bunei stări și confortului casnic. Descrierile literare de interioare menționate se concentrează mai curînd asupra substanței

lirice și dramatice a obiectelor, ca un mijloc de comunicare în sine, pe lîngă funcția lor expresivă pe plan psihologic și social. Această autonomie de limbaj a obiectelor care mobilează un interior își găsește un foarte propice mediu de desfășurare în acele mici universuri dense, de acumulare pluristilistică, de coexistență a mai multor nivele de gust și calitate estetică. Tocmai interstițiile și intervalele supriză, de cvasișoc, ale prezențelor unor obiecte estetic indefinisabile, cu sau fără pretenția de a se integra în lumea frumosului, permit descrierii suplețea și varietatea în redarea acelor trăiri esențiale pe care le reprezintă raporturile dintre om și „timpul" său, nu în ultimul rînd al interiorului. Astfel, cînd, după mulți ani trecuți de la lectura *Budenbrock*-ului lui Thomas Mann, testezi semnalizările reținute de memorie, răsare în prim plan „bufetul" din solemna sufragerie a familiei Budenbrock. Este un bufet puternic, al cărui „stil" nu pare să-l preocupe în principal pe autorul descrierii, deși se subînțelege că este vorba de o mobilă solidă, probabil un baroc sobru clasicizat, mult agreat în zona hanseatică din nordul Germaniei. Important pentru scriitor a fost faptul că obiectul trăiește ca simbol; atît cronologic, prin acumularea de timp, cît și caracterologic pentru un „stil de viață", dincolo de componentele lui estetice. În jurul acestui bufet crește un limbaj liric, o eflorescență de cuvinte țesînd ele însele o atmosferă cu urzeli și înnodări, care învăluie o lume imaginară de sine stătătoare, paralelă celei omenești din preajma ei și numai pînă la un punct asemănătoare cu ea. De excrescențe asemănătoare sînt pline paginile de descrieri proustiene. Acest gen de descrieri începe să dispară din proza de ținută, exact în momentul cînd în arhitectura de interior apare moda design-ului „la rece", de viziune „De Stijl", „Bauhaus", „Abstraction-Création", cu idolatrizarea formelor geometrice pure, simple, rațional-ireductibile. Nici în expresionism — principala versiune figurativă a modernității la început de secol — evocarea interioarelor nu mai joacă aproape nici un rol sau își schimbă total funcția. La E. L. Kirchner sau la Max Beckmann, puținele spații în care apare un interior, se rezumă la un spațiu restrîns, cvasigol, mobilat doar cu cîte un obiect — recuzită sumară legat de subiectul imaginii : o masă, un scaun, o figurină de artă exotică. Și în tablourile lui Matisse, „interiorul", ceva mai cordial, rămîne totuși schematic, subordonat unui cîmp de forțe expresive, care transformă obiectele într-o lume de forme, răpindu-le însă conotația simbolică. Procedee asemănătoare a folosit și filmul expresionist : locuința, în viziunea lui Murnau, este semnificativă numai prin amplasamentul și înfățișarea ei exterioară : scări simbolice, căi de acces stranii. Interiorul nu este decît un spațiu sufocant, tensionat în ascetismul și imprecizia lui. Aceste operații de golire a interiorului reprezintă abstractizări, renunțări la elementul carnal-emotiv al timpului integrat în mobilier și obiecte. Interiorul locuinței nu mai este în aceste imagini un „arhipelag al timpului", ci un soi de butaforie voit artificială, cu un rol indicativ minim și care nu trebuie să perturbe concentrarea intensă a referirilor — acțiune, simbol sau pură decorație — din imagine. În acest context pot fi situate și interioarele — dacă pot fi denumite așa, — descrise de Kafka. Ele nu fac altceva decît să desemneze puncte-simbol ale unui spațiu vulnerabil sau gata rănit. Caracterul oniric, ireal, al spațiilor în care se petrece narația lui Kafka provine tocmai din nuditatea lor și haosul pe care aceasta îl favorizează, sau starea de incertitudine a obiectelor, aptitudinea lor metaforică. Legăturile cu timpul prin conținutul de obiecte al interiorului sînt rupte. În același timp, sînt rupte și legăturile dintre experiența literară a „locuinței" și experiența trăirii reale a locuinței și obiectelor ca „arhipelag al timpului". Dacă ambianța în care un om citește o descriere sau revede în memorie o pictură se deosebește profund de opera de unde lipsește prezența obiectelor reale, orice caracter ar avea acestea, apar tensiuni ale receptării. Ele pot lua aspectul unei înstrăinări, anxioase ori numai intrigate ; pot duce însă și la imense deschideri nefrînate, ale meditației intelectuale și afective la un loc, tocmai prin eliberarea de lanțurile ancorării în arhipelag. S-ar putea chiar ca unele din sursele adversității de care s-a izbit arta de avangardă în anii '20—'30 să se fi aflat și în neliniștea provocată multora de acest tip de ruperi, pînă la treptata lor înțelegere și acceptare, ori compensare. Fiindcă a apărut curînd și acest fenomen : în plină trepidație modernistă și din

însuși sînul uneia din formulările ei, „Art-Déco"-ul, s-a ivit, în ceea ce privește arhitectura și arta de interior, o reînnoită modă a „încărcăturii", a obiectelor și mobilelor conotative, o vocație sentimentală a bibelourilor și sculpturii de vitrină care se aflau — estetic vorbind — la polul opus viziunilor geometrizante. Încăpățînarea acestui arhipelag al timpului care este locuința, de a nu se lăsa estetizat pînă la capăt, a dus la o hazoasă, aproape zeflemisitoare victorie. Astăzi, după cîteva decenii, concomitent cu cele mai imprevizibile năstrușnicii ale artisticității vizuale, gustul pentru un interior măcar eclectic tradițional, asigurat cu mici insule memoriale, și-a recucerit lumea rafinaților : „bon ton"-ul nu mai este al modernismului utopic.

În aceiași ani în care aveau loc adevărate întreceri între marile utopii ale locuirii și urbanismului, se mai ivea, în pictură și grafică, un alt arhipelag al timpului, și el periclitat. Era „strada", „ulița" păstrătoare de amintiri generatoare de simboluri. O raită prin pictura de peisaj europeană a răscrucii de veac XIX-XX nu înregistrează decît sporadic motivul „străzii". Nici Cézanne, nici Matisse, nici Derain, nici expresioniștii germani în prima fază de la „Brücke" nu se opresc la el. Excepție nu face decît E. L. Kirchner, cu puține — dar celebre — imagini ale străzii berlineze, preocupate însă mai mult de fauna și flora lor, personaje și copaci, decît de vreun colț sau mit al străzii, resimțite ca arhipelag al timpului. În arta românească a răscrucii de veac, motivul apare încă rar și atunci ca pretext pentru evocarea unor detalii de personalizare pitorească : *Ghereta din Filantropia* a lui Luchian, „Birjele" gravurilor lui Gabriel Popescu, piațetele cu cafenele dobrogene de Steriadi sau Iser ; doar Vermont notează, în 1896, o vedere a „străzii Colței", în spiritul desenului și gravurii semidocumentare postromantice din Franța și Germania anilor '60—'80 ai secolului trecut. Curînd însă, după 1918, motivul străzii începe să invadeze pictura și grafica europeană : cea expresionistă — prin Beckmann, Otto Dix, Georg Grosz —, ca și cea neoobiectivistă, magică, metafizică, suprarealistă ; pentru acestea misterele străduțelor și piațetelor cu mici imobile tăcute, parcă nepopulate, constituie decor și scenariu totodată, la Chirico, Morandi, Magritte, sau Schlichter. Atmosfera este cea

a unui prezent prelungit la infinit, de nostalgie sau anxietate. În pictura americană a anilor '20—'30, la fel de paradoxal în raport cu trepidația arhitecturală și urbanistică modernă și evidentele ei porniri utopice, își fac apariția străzile golite de orice zgomot, smulse timpului, ale lui Edward Hopper și ale Georgiei O'Keefe. Cît despre pictura și grafica românească interbelică, motivul străzii urbane devine unul dintre cele mai de seamă. O bună parte din capodoperele picturii românești din epocă sînt inspirate de astfel de subiecte : cine ar putea uita străzile bucureștene cu aspect de iarnă ale lui Tonitza, Marius Bunescu, Dimitrie Ghiață, de panta străzii Luterane văzută de J. Al. Steriadi, de timidele contorsionări expresioniste ale intersecțiilor lui Iorgulescu-Yor și tulburătoarele viziuni ale lui Phoebus ? Nu sînt de omis nici ulițele moldovenești desenate de Viorel Huși, atît de modern senzitive și nervoase în evocarea molcomelor așezări de demult, sau notațiile urbane cu iz literar ale lui Henri Daniel, străzile neoobiectiviste ale Michaelei Eleutheriade, Botoșanii din xilogravurile lui Aurel Mărculescu. De-a lungul unui interval de douăzeci de ani, aceste imagini concentrează în ele felurite aluzii la experiența timpului, mărturii despre valorile lui, formulări variate, ivite din fondul comun al unor conștiințe care știu să rabde timpul și îl respectă, însă nu speculîndu-i posibilitățile, ci lăsîndu-l în voia curgerii și a încarnărilor lui firești. Acest motiv al străzii ca depozit de cronologie și, tocmai de aceea, ca dimensiune a realului încă și mai deplin recunoscut în profunzimile identității lui ca arhipelag al timpului, după ce pictura futuristă italiană și cîțiva din discipolii ei porniseră la asalt cu dinamizarea imaginilor stradale, părea o provocare amical-paralelă marilor utopii ale arhitecților epocii.

Arhipelaguri ale timpului mai puțin primejduite, de aceea poate și mai puțin sofisticate, sînt și parcurile sau imaginea grădinii publice care nu țin de locuința obișnuită. Imaginea lor în pictură poartă de multă vreme însemnele misterului sau ale melancoliei, sau le poartă pe amîndouă. Succedarea de natură și scenarii bine organizate, chiar atunci cînd au aparența unei nonșalante dezordini, parcurile pictate cultivă, ca și cele reale, timpul, sunetele lui, cu aceeași stăruință neobosită de-a

lungul vremurilor. În parcul savant construit al *Suzanei în baie* de Albrecht Altdorfer, motivul urmărit cu subtilitate este o glorificare a tinereții, a timpului plin. Nu povestea Suzanei îl atrage atît pe pictor, cît desfășurarea unui imn adus ceasului de înflorire a timpului. Personajul principal este însuși parcul înflorit și înfrunzit, evident purtător de simboluri, între care se include și personajul unei tinere slujnice cu funcție alegorică, nu narativă, deși recuzita ar lăsa loc și unei asemenea presupuneri. Aici operează însă ambiguitățile agreate de Altdorfer. Parcurile lui Watteau sînt impregnate, saturate de prezența timpului. Melancolia lor este una a fugacității timpului, exprimată grațios, în afara oricărei retorici. Îmbrăcămintea personajelor face parte din limbajul ușor conspirativ al aluziilor ; pe această cale ea exprimă și caracterul particular tineresc al melancoliei lui Watteau, fondată pe temeiurile unor presimțiri autobiografice. La el, mai puțin decît la Altdorfer, experiența timpului joacă un rol ca experiență de cultură. La pictorul german, prezența în parc a unei complicate clădiri, cuprinzînd laolaltă elemente de arhitectură orientală și italiană, putea să însemne o încercare de a temporaliza referințele la povestea biblică, scoasă din desfășurarea cronologică, povestea fixată pe veșnicie „in illo tempore" ; deci de a-i acorda un statut cultural. La Watteau, între timpul uman și natura simbolică a parcului nu se interpune decît un element de civilizație prezentă : vestimentația, absorbită și ea de timpul-imaginii. În parcurile clasicist-preromantice, timpul cultural se instalează cu o anumită aroganță. Statui comemorative, sculpturi cu rezonanță funerară sau numai solemn-meditativă, populează parcurile *Idilelor* lui Salomon Gessner, iar modelul lor a fost urmat de mulți. În jurul sculpturilor de acest fel, arhipelagul parcului devine o oază filosofică, un soi de predică administrată strategic, referitoare la nimicnicie și arta de a o învinge, sau la noblețea „plîngerii", a „jelirii" stăpînite, în cadrul unei naturi și ea domesticită, regîndită pentru uzul uman cotidian, la îndemînă, al trăirii timpului ca dimensiune etic-filosofică. Am putea-o socoti un soi de exercițiu spiritual laicizat, înrudit întrucîtva cu practica meditațiilor breviarului, citit de conventuali în plimbarea de amurg

de sub arcadele grădinilor monahale. S-ar părea că, la mai puțin de o sută de ani, o dată cu pictura impresionistă — și nu numai cu cea franceză — din parcuri a început să se risipească atmosfera de arhipelag al timpului pe care se cultivă dimensiunile trecutului și raporturile cu el. Delectarea senzorială a prezentului se va exprima nu numai în tehnica picturală a sclipirilor instantanee, ci și în motive : parcurile devin loc de agrement popular : printre copaci nu se mai plimbă personaje visătoare sau melancolice, ci se află măsuțele „guinguettes"-lor din împrejurimile Parisului, pictate de Renoir, Berthe Morisot și atîția alții, sau lungile mese ale „Biergarten"-urilor berlineze și müncheneze reținute în tablourile lui Max Liebermann. *Chefwl cu lăutari* al lui Aman se petrece în grădina luxuriantă aristocratic, evocatoare de desfătări a casei artistului. Va interveni însă curînd simbolismul : parcul redevine metaforă, acum a unui timp imemorial, cu sonorități nostalgice, wagneriene. De altfel și apare mai puțin în pictură, în schimb mai des în muzică și scenografie : În *Grădina Infantei,* în parcul decorului din *Pelleas și Mélisande,* ca și prin alte sugestii vizuale ale muzicii lui Debussy, sau ale unor compoziții de Ravel, de Poulenc, de Vincent d'Indy. De fapt, poate poetizează, reducînd la scară umană miticele peisaje-grădină ale lui Wagner, din *Lohengrin* și *Parsifal.* Poezia simbolistă va vizualiza și ea cu predilecție motivul parcului : de la Hugo von Hoffmansthal la Georg Trakl, de la Verlaine la Rodenbach, de la Gh. Anghel la Bacovia, căutarea „timpului pierdut" se face pe alei de parcuri. De aici, de la nivelul purei poezii, trecerea spre imaginea ușor vulgarizată, sentimentalizată, a parcului cu muzica militară în chioșc, cîntînd melodii nostalgice, s-a îndeplinit pe nesimțite. În ilustrația de note început de secol, dar și în descrieri romanești ale unor muzicale, în fotografia reportericească a gazetelor de la înscriitori, în special din aria teritoriului austriac și sud-german, se răspîndește pînă la a ajunge efigie de epocă. Este exact epoca în care apare moda celebrelor parcuri sentimentale de stațiune balneară elegantă, compuse în jurul unui chioșc central destinat fanfarei, parcuri pe jumătate „naturale", pe jumătate arhitecturate, cu alei cuminți și copaci enormi, cu flori puține și gazon abun-

dent : parcul de la Baden-Baden, de la Wiesbaden, de la Semmering, de la Bad Vöslau în Austria, Marienbad, Franzensbad, Pistyan în Cehoslovacia, de la Sinaia, Vatra Dornei, Ocna Sibiului. Alcătuirea lor era bine întocmită pentru experiența neproblematică, ușoară, a timpului de vacanță, scos din tensiunea cotidiană, supus altor adaptări afective, deschis accesului la nostalgia cronologică inofensivă. Modernizarea parcurilor, transformarea lor în „Disneyland"-uri, destinate în primul rînd copiilor, adolescenților, tineretului în general, în spații pentru activități sportive și odihnă igienică a îndepărtat corabia de arhipelagurile timpului ascunse cîndva în parcuri. Pentru pictori noile parcuri nu mai reprezintă, pare-se, vreo tentație de a le imortaliza în imagini de incantație poetică. Poate doar pentru destinatarii lor să însemne succedanee ale unui paradis fără ambiții, nici în temporalitate, nici în atemporalitate.

MITUL PĂPUȘII

Se mai folosește și astăzi — nu prea des și mai ales de către oamenii mai în vîrstă — expresia „are un cap de păpușă, e frumoasă ca o păpușă". Ce criteriu estetic stă la baza acestei comparații ? Revistele de modă, de coafură, capetele de cîntărețe de divertisment preferate la televiziune, crainicele acelorași instituții, figurile alese la angajarea în unitățile turistice de prim rang, manechinele, capetele personajelor folosite la reclamă par să confirme că preferința merge încă spre chipul păpușii „clasice", păpușa de salon și jucărie, așa cum au realizat-o în secolul al XVIII-lea autorii de păpuși automate — în Elveția, mai ales — și în secolul al XIX-lea fabricanții de jucării din Germania, Austria, Anglia, în primul rînd. Este chipul păpușii drăgălașe, cu fața rotundă și gropițe, cu ochii mari și gene lungi, cu bucle care înconjoară obrajii bucălați și acoperă fruntea ușor bombată. Apartenența acestor căpșoare la idealul de frumusețe al rococo-ului, îndeosebi francez, este neîndoielnică și cu descendență directă din fizionomia îngerașilor-putti ai Renașterii, dar mai ales ai barocului, cu o ușoară umbră de perversitate jucată pe grăsuțele lor capete și

trupuri. Păpușile secolului al XIX-lea reprezintă o transpunere naiv-fetișizantă a rococo-ului și cuprind, totodată, niște retușuri. Mereu persistentă mica perversitate a fizionomiilor drăgălașe rococo — așa cum apare în pictură de la Greuze, Boucher și Fragonard la Watteau — este eliminată ; îi ia acum locul o inocență a privirii și ținutei Biedermeier și victoriană. Ca și personajele feminine din pictura și revistele de modă ale Biedermeierului și Angliei victoriene, păpușile vremii sînt îmbrăcate cu rochii sobru decente, cu accent pe drăgălășenia cuminte, străină de decolteurile și frivolitățile modei rococo. Aceasta nu înseamnă că, așa cum cu tot hazul a arătat o amplă expoziție la München și Viena, consacrată epocii Biedermeier, nu foiau, sub crusta — destul de subțire — a pruderiei sentimentaliste, diferite excese, cam lipsite de rafinament de altfel, ale imaginației erotice. Păpușa Biedermeier sau victoriană este purtătoarea unei frumuseți notate în subtext și cu o discretă aluzie morală la virtutea feminină și la ideea frumuseții ca recompensă a cumințeniei, deci purtătoare și a unui mesaj educativ. Astfel, păpușa se va constitui pentru multă vreme într-un simbol, cu tendința de a deveni mit al feminității în sens tradițional, care trebuie deprinsă din copilărie, prin familiarizarea cu propria-i imagine fizică, idealizată, înțeleasă și acceptată ca prototip moral. Exact inspirat de această situație este titlul celebrei piese a lui Ibsen : *Nora sau Casa de păpuși*, în care tocmai conotația moralizatoare a păpușii devine punctul de plecare al unei dezbateri polemice, menite să perturbe mitul femeii-păpușă. Dacă polemica ibseniană a deschis însă drum altor zări problematice, în primul rînd incluzînd teme sociale, de unde relația cu imaginea păpușii a dispărut sau s-a transformat cu totul, alte forme vor iniția o polemică ascunsă, mult mai insidioasă, exact împotriva tîlcului păpușii ca simbol al fetiței cuminți, cu purtare exemplară, al feminității grațioase. O primă încercare de acest fel, de torpilare a mitului păpușii, va apărea chiar în Anglia la sfîrșitul secolului al XIX-lea, în binecunoscutul basm al lui Lewis Caroll, *Alice în țara minunilor*. Păpușa victoriană, stăpîna caselor de păpuși, cu mobilier și veselă în miniatură, totul gîndit și executat după regulile și convențiile comodității mari bur-

gheze, spre a pregăti imaginația și gustul fetițelor pentru cadrul confortabil, serios, al fericirii casnice, va porni acum, prin cartea lui Lewis Carroll, spre marea aventură în lumea de dincolo de oglindă. Și de ce tocmai dincolo de oglindă și nu în lumea mare, ca atîția alți eroi de basm ? Nu cumva deoarece intenția autorului a fost să sublinieze că nu de aventuri venite din afară este vorba, ci de transformarea — posibilă — a însuși personajului cuminte Alice, cu ajutorul unor experiențe inverse celor din lumea reală, cea paralelă oglinzii ? Aceste aventuri de călătorie inverse de tot felul, care ar putea constitui o replică sui generis la *Gulliver*-ul lui Swift, nemetaforice, dar în sens profund simbolice, rămîn, spre deosebire de isprăvile lui Swift, impregnate de tîlcuri oniric-erotice, care au contribuit la identificarea lui Lewis Carroll ca precursor al suprarealismului. Unele date biografice ale autorului merg și ele în sensul acestei interpretări. Elementul erotic, după cum sugerează unii autori, s-ar afla chiar în primul pas al aventurii Alicei : scoborîrea într-un abis, afundarea, ieșirea din lumea fetițelor cu volănașe bine călcate, a fetițelor cu chip și îmbrăcăminte de păpușă, ținute de mînă la plimbarea din parc, și intrarea lor în lumea tainică, întunecată, fără fund, a Erosului, simbolizat în poveste de prăpastia în care Alice alunecă. Acolo, ca în grădina unui Paradis inversat, Alice are revelația cunoașterii. A cunoașterii de gimbușlucuri și absurdități, de situații grotești și iraționale la prima vedere, din care nu lipsesc totuși, la o analiză atentă, și aluziile la sistemul real de valori al Angliei victoriene. Lewis Carroll este un polemist care, deșirînd un mit al cotidianului vremii sale, rămîne totuși, ca și, peste trei decenii Kafka, un funcționar servant conștiincios al valorilor de bază proprii societății și ambianței lui. La Lewis Carroll, demontarea mitului păpușii cuminți a fost totuși indirectă ; ea va fi urmată, pe aceeași linie fantastico-suprarealistă, de reconstituirea aceluiași mit în arta plastică a începutului de secol XX, sub o formă care va integra tocmai principalul element al demitizării lui Lewis Carroll : inocența păpușii. Deși o ordine cronologică nu poate fi precis stabilită cu privire la priorități, — și nici nu sînt prea importante prioritățile în domeniul artistic — reintrarea

motivului păpușii s-a făcut în principal pe două canale : unul, cel expresionist, al doilea, mai important aici, cel fantastico-suprarealist, fără ca aceste canale să coincidă chiar perfect cu ideile de bază ale mișcărilor artistice care poartă aceste nume. În direcția expresionistă, mai ales în arta germană, elvețiană și austriacă, a jucat un rol de seamă influența teatrului de păpuși, a marionetei. În direcția suprarealistă, din care face parte și dadaismul, „pittura metafisica" și variantele ei, iar sub aspect iconografic și neoobiectivitatea, păpușa reapare atît ca „personaj", în sensul păpușii-marionetă, cît și ca jucărie a cărei perversitate ispitește și merită a fi scoasă la iveală, devenind un motiv obsedant pentru cîțiva artiști mai puțin cunoscuți, dar astăzi reintrați în atenție, cum ar fi în Germania Hans Bellmer. Întreaga lui operă picturală și grafică tratează motivul păpușii bucălate, în aberante interpretări erotice. La Bellmer această concentrare asupra motivului păpușii, în structuri vizuale de sorginte expresionistă, ca și întreaga scenă artistică germană din anii începutului de secol, are o pronunțată tentă social-filosofică, de altfel destul de amestecată, alcătuită din elemente freudiene și jung-iene, din aluzii anarhist-stîngiste, din frînturi de lirism romantic, din nostalgii secrete. Mai tîrziu, în anii '50—'60, imaginilor lui Bellmer li se va adăuga o stranie mărturisire a experiențelor haosului, simbolizat prin dezmembrarea păpușii, prin disjecția membrelor ei.

În expresionismul propriu-zis, cel mai „pur", așa cum l-au încarnat E. L. Kirchner, Erich Heckel, Emil Nolde și Otto Müller, amintirea — mereu reiterată — a marionetei a imprimat fizionomiei feminine agreate un anume tip-mască puternic expresivă — de-a dreptul antipăpușă în sensul „drăgălășeniei" tradiționalizate, totuși la fel de uniformizată și impersonală ca și aceasta. Din ea va descinde un lung șir de fizionomii care se va asocia, prin portretele lui Otto Dix, Georg Grosz, prin fotografiile și colajele Hannei Höch și ale lui Man Ray, cu figura feminității emancipate, al protestatarei tocmai împotriva jugului păpușii de interior. Cunoscutul portret de Otto Dix, al jurnalistei Sylvia Harden, cu părul scurt „à la garçonne", cu monoclu, fustă scurtă, țigaretă și aer de marionetă este o emblemă a personajului „anti-

păpușă“, care, la rîndul său, a generat nu doar un nou stil de marionete moderne, dar și o nouă tipologie a atractivității feminine, bazată nu pe grație și rotunjimi, ci pe expresivitatea mișcărilor și a trăsăturilor, pe nervul temperamental, pe condimentul șocantului și abruptului. Cu unele adausuri de pitoresc folcloric, acest nou mit al păpușii moderne și emancipate, al frumuseții „unisex“, va invada, în anii '60, ca preludiu și ecou al mișcărilor studențești din epocă, filmul, jurnalele de modă, pictura hiperrealistă, neoexpresionismul. Reacțiile nu se vor lăsa așteptate. Mitul chipului de păpușă tradițional va reintra în acei ani, și chiar triumfal, prin pop-art, filmul western și musical-uri. Fizionomia Marylinei Monroe este doar o variantă mai acut erotizată și eliberată de văluri ipocrite a capului de păpușă din secolul trecut. Reîntorcîndu-ne la anii expresionismului și post-expresionismului perioadei '20—'30, constatăm că reacția nu a fost nici atunci măruntă. Chiar printre artiștii care și-au trăit primele experiențe în expresionism, cum a fost Oskar Schelemmer, dar care mai tîrziu, a fost profesor de scenografie la Bauhaus, a apărut un transfer al motivului păpușii spre cumințenie și liniște. Un soi de hieratism fixează personajele-păpuși din baletele „triadice“ ale lui Schlemmer într-un spațiu de joacă, senin, plin de speranță, așteptînd parcă giumbușlucuri inocente. Dar și fizionomiile personajelor feminine ale compozițiilor lui calm-meditative izvorăsc de fapt dintr-o viziune stilizată a chipului păpușii, din care a dispărut ca printr-o purificare, orice element direct sau indirect erotic, dar s-a păstrat imobilitatea, seninătatea, o anume inocență și drăgălășenie. Cîte ceva din aceste trăsături l-au influențat și pe elvețianul Otto Meyer-Amden (prieten apropiat cu Schlemmer), în interesante transpuneri ale imaginii acestei păpuși mai misterioase, spre figura masculină foarte tînără. Italienii, cu variantele picturi metafizice, au tendințe asemănătoare : muza metafizică a lui Chirico din 1917 și, din același an, aceeași muză metafizică a lui Carol Carrà sînt concepute ca păpuși articulate din recuzita atelierelor de pictură ; de aici conotațiile sociale au fost eliminate. La Sironi păpușa devine statuie, iar la Casorati, în *Natură moartă cu capete de păpuși* (1923—24), fragment de statuie,

mască și în același timp păpușă propriu-zisă cu discret substrat erotic. Neașteptată este întorsătura pe care a luat-o drumul acestor monumentalizări : ele au acționat asupra idealului de frumusețe feminină a nazismului. În pictura germană a acelor ani ca și în filmele epocii apar mereu „capete de păpuși“ sănătoase, surîzătoare, cu bucle și inexpresive, instalate însă pe trupuri cu forme monumental-solide. Dimensiunea profunzimii și a vocației de simboluri-metaforă nu mai subzistă acolo decît ca factor ideologic și politic elementar.

„Răzbunarea“ pîndea cu aceste distorsiuni un mit, aparent fără importanță deosebită, în realitate însă cu rădăcini în adîncurile experienței de viață de-a lungul, am putea spune, al mileniilor. Opoziția, victorioasă, față de preluarea propagandistică a imaginii păpușii, au reprezentat-o, în primul rînd, suprarealismul, apoi neoobiectivitatea germană, prin portretistica ei. Dintre suprarealiști, Magritte, Delvauz și Max Ernst sînt cei în a căror iconografie — și viziune —, motivul păpușii și-a găsit interpretările cele mai bogate în sugestii. În Germania neoobiectiviștii — Schrimpf, Davringhausen, Scholz, Hoerle, Schad — pornesc în portretele lor de fizionomii feminine de la modelele de tip păpușă, pe care le translează, prin deformări subtile, spre exact contrariul drăgălășeniei și inocenței, acordînd acestei interpretări o atenție subliniată, desfășurată parcă în complicitate cu privitorul. Astfel, se strecoară în imagine și o notă polemică, desigur cu nelipsita tentă socială a picturii germane, de astă dată ușor concesivă. Nu este, probabil, o coincidență că în acei ani idolul feminin al germanilor a devenit figura Marlenei Dietrich, a cărei fizionomie este alcătuită din elemente — separat luate — de păpușă nemțească ; bucle blonde, ochi albaștri, dar care prin artificiile fardului și ale iluminării cinematografice, prin plasarea fizionomiei într-o rețea de gesturi și atitudini corporale șarjate, o trec în lumea perversității feminine mărturisite. Însuși titlul primului și celui mai celebru film al Marlenei Dietrich, *Îngerul albastru* definește componentele fascinației exercitate de fizionomia acestei artiste vampe ; o definește în sursa și metamorfoza ei. Iar cîntecul leit-motiv al filmului, cu refrenul *„Denn das ist meine Welt, und sonst gar nichts“* („Aceasta-mi este lumea și altceva nimic“) afirmă des-

chis opțiunea participării la această versiune a mitului păpușii, în mod paradoxal polemică și indulgentă în același timp. Cu o răspîndire mai mare și mai constantă în aria germană a Europei centrale, mitul păpușii, în formele lui moderne, a înregistrat și unele episoade în același timp tragice și ridicole : cel mai cunoscut dintre ele este povestea păpușii lui Kokoschka, jucărie uriașă lucrată la comandă de un păpușar, pentru a ține locul, în ironie și furie totodată, Almei Mahler care l-a părăsit pe artist. Cu această păpușă Kokoschka se plimba în trăsură prin Viena începutului de secol ; în 1922 a pictat-o dînd tabloului un titlu simbolic : *Bărbat cu păpușă*. Subtextul resemnării polemice în fața acestui mit, ale cărui tîlcuri Kokoschka le acceptă, iese evident la suprafață.

În arta altor țări contribuțiile la menținerea în viață a aceluiași mit au eliminat aspectul polemic, în primul rînd fiindcă acolo n-a jucat un rol important sursa tradițiilor teatrului de marionete ; pretutindeni a rămas însă decisiv elementul erotic, cu accente diferite de la o țară la alta. În Franța intervine amuzant nota modernă : în picturile de curînd redescoperitei Tamara Lempincska, toate figurile feminine sînt niște doamne din lumea pariziană șic, cu cele mai autentice capete de păpușă de porțelan stil rococo, redate însă în maniera „pitturei metafisica“, în forme înrudite cu ale manechinelor articulate. La Kies van Dongen, pictorul favorit al înaltei societăți feminine, fizionomiile ușor stilizate ca mască, pornită însă de la tipul drăgălășeniei păpușerești, sînt o anexă a trupurilor elegant înveșmîntate care lasă să treacă fără echivoc semnalizări erotice îndrăznețe, monden sofisticate. Țările europene nordice și-au concentrat aportul în film. Cu încarnarea particularizată a mitului în personajul Gretei Garbo au fost umbrite alte aspecte — nu lipsite de interes — ale picturii pe motivul păpușii ; de pildă, ale finlandezului Väinö Kunnas, cu seria lui de „dansuri colorate“, în care dansatorii sînt pur și simplu niște păpuși articulate. Urmărirea unui film documentar despre viața și cariera ilustrei „femei fatale“ — Greta Garbo — a ecranului arată clar și surprinzător astăzi că în toate filmele de început și pînă spre mijlocul anilor treizeci figura — fizionomie și trup — și mișcările Gretei Garbo erau de o naivitate aproape for-

tată, în sensul chipului drăgălaș al femeii păpușă, în contrast acut cu diferitele încurcături malefice în care era antrenată, mereu mînată parcă de un implacabil destin.

Picturile lui Magritte cu nuduri feminine perfect statice vorbesc despre imobilitatea — poate mai curînd a unei păpuși-manechin de vitrină — al căror cap are însă fizionomia inexpresivă și dulce a păpușii-jucărie clasică. Pe Magritte și Delvaux nu-i preocupă însă numai tipul de fizionomie ; ei vor o tipologie a întregii figuri feminine scoasă din contextul funcționalității strict biologice. În acest punct ei se întîlnesc surprinzător cu Watteau și Fragonard, la care se atenuează accentele puse pe caracterizarea fizionomiilor, permutîndu-se pe analiza și evocarea trupului, mișcărilor și expresivității lui. La fel ca și Watteau, Fragonard, Boucher ori Greuze, Magritte și Delvaux urmăresc o pictură a stării de fericire, în care personajul păpușii influențează atmosfera spațiului recognoscibil în asemănarea lui mai mult sau mai puțin pronunțată cu realul. Figurile lui Magritte sînt în schimb translate spre ireal, acolo unde, în viziunea suprarealistă, sensurile și valorile pot fi schimbate între ele, îmbucate în toate direcțiile. Într-un astfel de spațiu manevrează Magritte raporturile dintre erotic și quiproquo-urile inocenței aparente. La Max Ernst memoria renană a potențat ecourile teatrului de marionete, iar amintirea anilor dadaiști din Köln a accentuat gustul pentru imaginea-calambur, în care totul poate avea un dublu sens. Păpușa lui Max Ernst, în plus, este impregnată de o notă malefică, prevestitoare de rău și a și fost interpretată în sensul victimizării vitalului.

În arta românească apar, cu discreție și fără intermediul vreunui spațiu ireal, interpretări ale motivului păpușii la Tonitza. În picturile lui, motivul păpușii se ivește cînd integrat ca obiect într-o natură moartă și atunci devine chiar titlul lucrării, cînd în portretele de fetițe, a căror ambiguitate este sesizabilă numai cînd le comparăm cu unele portrete-nud feminine sau cu unele din portretele lui desenate. Este de subliniat aici faptul că acest motiv al păpușii — nici chiar indirect tratat — nu a apărut decît rar, ocazional în pictura și grafica românească ; nici în perioadele de mare atenție acordată portretisticii sau personajelor feminine, nici mai tîrziu,

atunci cînd această atenție se va estompa. Explicațiile ar merita căutate. Oricum scenografia românească a epocii nu a ocolit motivul ; fotografiile actrițelor proeminente din anii '20—'30, cu fardurile și coafurile la modă, seamănă frapant unele cu altele și toate se înscriu destul de bine în registrul tipologic avînd la origine caracterele capului de păpușă. Înflorirea, azi, a modelor retro repune întrebările și îndeamnă în continuare la căutarea unor răspunsuri.

EXPRESIONISMUL ȘI FILMUL GERMAN

Legătura dintre expresionism — chiar și numai referindu-ne la cel din domeniul artelor plastice — și arta filmului german este atît de binecunoscută și de permanent menționată, încît provoacă nevoia unei reexaminări a motivațiilor ei. Multele studii apărute despre expresionism în ultimele două decenii, expozițiile care i s-au consacrat, influența lui derivată de aici, dar mai ales izbucnirea, spre sfîrșitul deceniului trecut și în activă continuare astăzi, a neoexpresionismului figurativ în Germania și apoi în Statele Unite ale Americii au scos la iveală aspecte ale experienței expresioniste, care tulbură puțin liniștitele conexiuni mai curînd de suprafață, stabilite pînă acum între filmul german contemporan și expresionism.

Prima întrebare care-și cere drepturile : despre ce expresionism este vorba ; ce sens se dă acestui termen, știut fiind că, istoricește vorbind, expresionismul a avut mai multe faze — diferite între ele ca fundamentare teoretică și formulare practică. Recapitulîndu-le mai întîi pe linie programatică, înregistrăm faza „Brücke" (1905—1908), fază a naturalismului și căutării de „noi frumuseți" (E. L. Kirchner) în trupul și fizionomia umană, în peisajul rural și urban, frumuseți dinamice, puternice, iscate din gustul pentru abruptul expresiv eliberat de frica „urîtului". Vine apoi faza „Der Blaue Reiter", a aspirației către absolutul ascuns dincolo de formele vizuale organizate în imagine, a cărei esență, tocmai fiindcă trebuie să exprime adevăruri spirituale definitive în adîncimea lor, rămîne devotată ideii de armonie și renunțării la angulozități și „strigăt" (Franz

Marc, August Macke, Kandinsky, Jawlensky). Urmează momentul postexpresionist, marcat de militantismul social-politic al lui Otto Dix, Georg Grosz, Hans Grundig, Georg Scholz. Ca ton, ei sînt violenți, duri ; ca repertoriu imagistic fac însă trecerea spre orientarea rece neoobiectivistă, spre acea „Neue-Sachlichkeit", care a încorporat mai toate conceptele expresionismului anterior și va constitui de fapt una din principalele surse ale filmului german actual. Din punctul de vedere cronologic, prima serie de realizări celebre ale filmului german expresionist a coincis tocmai cu afirmarea viziunii neoobiectiviste, fără ca ele să fi fost însă marcate — atunci — de problematica ei filosofic-militantă, ci de o altă filieră, secundară, a romantismului fantastic-expresionist, încărcat de elemente simboliste, cea a lui Alfred Kubin și Gustav Meidner, precum și de repertoriul de motive al expresionismului beletristic și dramatic, care nu se suprapune — așa cum se credea — cu repertoriul imagistic al expresionismului plastic. Au intervenit apoi și manifestările dadaiste, care în mișcarea artistică berlineză și în cea de la Köln au luat un caracter pronunțat combativ, social-politic și s-au interferat în mai multe puncte cu neo-obiectivitatea și cu înfățișările expresioniste ale suprarealismului, de exemplu la Max Ernst. Amintiri ale futurismului sînt și ele încă stăruitor prezente, atît prin repertoriul de teme ale „orașului", cît și prin exemplificările teoriilor privind descopunerea mișcării, analiza dinamicii corpului uman. Toate aceste încrucișări și suprapuneri de căutări, tot acest furnicar de idei, adesea disparate și aparent contradictorii, au fost totuși străbătute de o aceeași urzeală conceptuală care tocmai ea va deveni centru de iradiație al gîndirii cinematografice germane de avangardă, după cum va sta și la baza noului expresionism al artelor plastice : în parte a expresionismului informal al anilor '50—'60 ; pe deplin a expresionismului figurativ contemporan.

Conceptele acestea, mobile, suple, cu caractere generate de momente ale experienței istorice germane privesc raporturile omului cu realitatea fizică, astfel conceptul de natură, de materie ; altele se referă la raporturile umane cu lumea valorilor : aici se plasează conceptele de acțiune, tensiune, forță, expresie, care, corelate cu

celelalte concepte, ontologice, vor fundamenta programele estetice ale filmului interbelic numit expresionist — de la Murnau la Fritz Lang, de la Lubitsch la von Sternberg — și, în egală măsură, vor defini jocul unor actori ca Paul Wegener, Emil Jannings, Marlene Dietrich, Brigitte Helm, Erich von Stroheim ; jocul, dar și fizionomia și mișcările corporale. Este de urmărit în acest sens cum, de la *Cabinetul Doctorului Caligari* la *Metropolis* și de la *Îngerul albastru* la *Opera de trei parale* acționează conceptele expresionismului. Ele nu acționează pur și simplu, nemijlocit, ci indirect, prin selecție, și, mai adesea, prin sinteze. Opțiunea viziunii cinematografice merge spre încarnarea ideii de forță, de tensiune ; forță cu un substrat demonic sau cel puțin straniu, tinzînd să se îndepărteze de cultul naturii pure, așa cum l-au propagat pictorii expresioniști germani din prima fază a mișcării, exprimîndu-l în acele imagini cu nuduri în mijlocul naturii, încărcate de un naturism animist, căutător de legități ascunse, pretutindeni valabile pentru imensul și unicul cîmp de forțe care este natura în concepția expresionistă. În filmul expresionist interbelic tocmai anti-natura, artificialul, masca, falsa ordine, cea fără temeiuri în rînduielile organice dobîndesc prioritate. În *Cabinetul Doctorului Caligari*, în *Metropolis*, în *Nibelungii* personajele se mișcă abrupt, mecanic, într-un decor de elemente geometrice, cu care se contopesc într-o atmosferă impregnată de un fantastic rece. Nu sentimentul unității cu natura dă viață acelor trupuri, ca în estetica preexpresionistă a coregrafiei „Jugendstil“, ci unitatea sofisticată, cu un univers de forme decorative posedînd forță autonomă. Întocmai ca în ornamentica mișcării „Art-Déco“, de care viziunea scenografică a filmelor menționate se leagă îndeaproape, aceste forme nu ascund și nu domină, prin abstractizare, o realitate concretă veritabilă, ci una de ordin secund, am spune marionetizată. Aceste aspecte ale filmului expresionist nu rezultă însă din contactele cu expresionismul „clasic“ al celor două prime mari momente, în care tocmai victoria unei filosofii a naturii de esență romantică asupra „artificiului“ de orice fel definea pe ansamblu gîndirea artistică și asigura un echilibru în dezechilibru caracteristic picturii, graficii și sculpturii expresioniste, la începutul secolului XX. Se pot stabili în schimb raporturi cu tradiții vechi, iconografice și scenografice ger-

mane, și în primul rînd cu teatrul de păpuși și arta păpușii, cu tehnica jucăriei automate, micul univers artificial înțesat de tîlcuri simbolice și magice. Simbolurile păpușii și marionetei care au tentat și dadaismul și suprarealismul, în special în Germania, vor pătrunde mai tîrziu în sistemul emblematic al artei politice — de la desenul publicistic la cabaretul satiric. Este de presupus astfel că nu numai fizionomia-mască a unor personaje ca Dr. Caligari sau eroina *Metropolis*-ului se inspiră și din repertoriul păpușeresc, transpunînd la scară de gigantism emoțional, artificiul ca mijloc de expresie complice, cu răul, ci și figura și mișcările, de pildă în stilul lui Erich von Stroheim, puse de unele interpretări critice numai pe seama originii și educației lui austriace în ambianța „cezaro-crăiască“ și a obsesiei de a o evoca. În fapt, această evocare, în multe amănunte asemănătoare descrierilor lui Robert Musil referitoare la Arnheim — personajul principal al *Omului fără însușiri* — descrieri cu detalii sociale și istorice, concentrau tenta satirei exact pe metafora marionetei, a păpușii automate, purtătoare de pasiuni artificializate, exprimate în formule premeditat stereotipe. Fixități ale fizionomiei și gesticulației întîlnim și în jocul lui Conrad Veit, nu susținut însă de un la fel de complex substrat filosofic-cultural ca în jocul lui Erich von Stroheim. Pe linia altor structuri psiho-istorice, apare și la Chaplin ecoul unei integrări a simbolului marionetei, cu fizionomia fixată o dată pentru totdeauna în rolul respectiv. Prezența aceleiași metafore — și a ramificațiilor ei — poate fi semnalată chiar și în unele titluri de film : în *Cabinetul manechinelor de ceară* al lui Paul Lenis și în *Păpușa* lui Ernst Lubitsch. Ideea plurisemnificațiilor și forței de iradiație a acestei metafore circulă la data aceea : 1917—1930. Ea se exprimă pe trasee paralele.

Numai sub aspect iconografic, al prezenței ca atare a motivului, se poate vorbi despre surse expresioniste în filme ca *Raskolnikov*-ul lui Robert Wiene (autorul *Doctorului Caligari*), ca *Din zori pînă la miezul nopții* (după Georg Kaiser) de Karl Heinz Martin sau *Casa la lună* de același autor, surse care însă trebuie încă o dată precizat, aparțin exclusiv fazei ultime a expresionismului fantastic-militant, așa cum îl întîlnim la Dix, Grosz, Conrad Fe-

lix Müller, Hans Grundig. Aceștia includ în imagistica lor de bază elemente de arhitectură deformată ca decor cu efecte teatrale, de potențare emoțională. Uneori, de pildă în motivul scării întunecate și spiralate sau al scheletelor de arhitecturi ruinate, sursa este mai îndepărtată. Ea poate fi rembrandtiană — de pildă, asemănarea de amplasament din *Cabinetul Doctorului Caligari* cu scara din gravura *Sf. Ieronim* a lui Rembrandt este izbitoare ; în alte filme sursa pare să fi provenit din imagini ale barocului cu iz fantastic — de exemplu din cele ale lui Piranesi sau Magnasco, surse și astăzi folosite, uneori de Wim Wenders și Syberberg în peisajele cu elemente de arhitectură simbolică. Există totuși un punct în care expresionismul clasic a fost consultat ; și anume în problema luminii. Lăsînd la o parte momentele de violent contrast prin clarobscururi — acestea de sursa barocă — tipul de „iluminare", prin țîșnirea luminii, ca din interior, ca revelație, folosită de scenografia expresionistă în același context al artificializării, al autonomizării față de realul obiectiv, are legături cu procedee ale expresioniștilor din faza „Brücke", în special cu xilogravura lui E. L. Kirchner, Schmidt-Rottluff și Heckel. Mari admiratori ai gravurii germane vechi, pe care doresc s-o reformuleze în termeni noi, expresioniștii inovează în stilizarea formelor, dar preiau de la Dürer, Cranach, Baldung Grien tehnica iluminării ireale, fără funcție descriptivă, ci numai comunicativă. Un exemplu găsim în *Nibelungii* lui Fritz Lang, unde petele de lumină pătrund în pădure nu ca o referire la realitate, ci, asemenea peisajelor gravate ale lui Schmidt-Rottluff și Heckel, ca un demers simbolic, semnalizator. Din toate aceste observații rezultă că, la vremea acelor filme, încadrarea lor stilistică numai în expresionism și interpretările derivate de aici, au fost făcute pe criteriile de atunci ale criticii și istoriografiei de artă, aflată în plină desfășurare a fenomenului artistic și deci încă fără posibilitatea de a avea o viziune de ansamblu a conexiunilor. Din aceleași cauze nu a fost, în schimb, îndeajuns relevată nici sursa expresionistă a unor filme ca *Îngerul albastru, Opera de trei parale* și altele, deloc preocupate de mijloacele și rolul stilizării decorative. Nu a fost subliniată nici sursa fantasticului supranatural, care au integrat din experiența expresionistă, o dată cu un număr important de elemente icono-

grafice umane cu substrat simbolic : clovnul, lumea cabaretului, a circului, inadaptatul social, etc., și aspirațiile misionare, regeneratoare ale expresionismului, în încercarea lui de a reda naturii drepturile și a condamna convenția, constrîngerea. Că pe acest traseu — al priorității conținutului căruia i se vor adapta noi mijloace de expresie — se va dezvolta, atît școala unui film german fundamental marcată de valorile expresionismului, cît și ampla mișcare a picturii neoexpresioniste, faptele o vor dovedi din abundență.

Atunci cînd noul film german de autor a început — în cursul anilor '60 — să fie cunoscut și treptat apreciat ca poartă de intrare spre o problematică aflată între politic și metafizic, exercițiul vizual, cultura plastică a publicului — și nu numai în Germania — atinsese un prag al familiarității cu arta abstractă de toate felurile ; mai precis spus cu arta neoobiectuală. Prin intermediul ei se opera acum contactul cu înfățișările mai profunde ale realului. Le rămînea fotografiei și filmului să le preia pe acelea care rămîneau în afara posibilităților de abordare a artei plastice non-figurative. Se poate deci presupune că, dincolo de evoluția pe propriile ei coordonate, arta filmului a fost implicată — și nu numai în mod general — în evoluția artelor plastice din secolul al XX-lea, și cu un rol deosebit de important tocmai în momentul în care se instala o stare de tensiune în artele plastice generată de așteptarea și presimțirea unor schimbări de orientare a gustului. Rolul acesta se desfășura în două sensuri. Primul fapt care trebuie observat aici este că lungul drum parcurs de arta abstractă cu variatele ei forme, n-a rămas fără ecou în film — și în cel german din prima etapă a înnoirilor lui în special. Gustul pentru structura geometrică a imaginii-cadru, dominată de drepte, de peisaje care apar văzute prin cercevelele perpendiculare ale unor imense ferestre ; pentru personaje și ele abstractizate, gîndite ca elemente prinse în acele peisaje fără vreun relief expresiv anume — așa cum le întîlnim de pildă, stăruitoare în filmele lui Wim Wenders — reflectă ecoul deprinderilor vizuale cu arta abstractă. Interesant este însă că, pe urma acestor deprinderi, și, în același timp, din nevoia de a găsi formulări adecvate unei portretistici expresive proiectată pe fundaluri rămase fidele cri-

teriilor estetice ale simplității, rigorii și lucidității abstracte, autorii germani de film s-au adresat picturii și graficii neoobiectivității „Neue-Sachlichkeit". Fizionomiile care amintesc de portretele lui Christian Schad și Rudolf Schlichter se regăsesc ca o suită neîntreruptă, pînă la Fassbinder. În *Chinesisches Roulette*, Fassbinder atingea — în acest sens — un summum al efectelor abstractizante. Personajele sînt legate între ele printr-un sistem de linii invizibile, alcătuind un cîmp geometric, un spațiu riguros organizat, un soi de spațiu trigonometric. Figurile, corpurile, coafurile, detaliile de îmbrăcăminte, gesturile poartă amprenta distanțării în exactitate a portretelor neoobiectiviste. Al doilea fapt de observat este că, tocmai în această portretistică a mișcării neoobiectiviste, atît de necomunicativă încît apare ca o formulare a însingurării din redare interioară și — iarăși — marionetizare, zace ascunsă o tensiune expresionistă. La Otto Dix, H. Grundig, G. Grosz, G. Scholz ea ieșea la suprafață atît pe calea polemicii social-politice, cît și sub forma unui vitalism elementar exprimat prin erotismul brutal. Această față expresionistă a viziunii neoobiectiviste, de abstracție figurativă, și care trebuie înțeleasă ca o prezență de anticorpi într-un organism în stare de tulburare și de echilibru precar, va influența actualul film german de autor, pînă la punctul de a deveni un factor de identificare națională. Un exemplu caracteristic pentru prelucrarea acestei dialectici a contrariilor îl oferă filmul *Neurasia* al lui Werner Schroeter. Aici factorul „abstracție" se situează în renunțarea la limbajul cuvintelor. Filmul este mut : rămîne doar limbajul corporal și muzica de acompaniament. Acest act de „sustragere" este pus în slujba unei transpuneri a limbajului pe planul „ideogramei", al „hieroglifei", exact în sensul în care E. L. Kirchner vorbea cu 50 de ani mai devreme despre hieroglifă ca instrument supraestetic cu multiple funcții : cinestezice, emotive, intelectual-cognitive. Pe această cale a „hieroglifei", care poate fi descrifrată pe căi la rîndul lor multiple, personajele filmului *Neurasia* se vor putea devota mișcării corporale, într-un spațiu de tensiuni care ating stările extatice, cu gesturi care devin idolatrie și conferă trupului dimensiuni mitice. În acest context vizionar-expresionist, Schroeter își plasează elementele politice și istorice care actualizează filmul, păstrîndu-i

irealitatea : asemănîndu-l cu o imagine de jurnal televizat căruia i s-ar opri sonorul. Același aliaj de expresionism și neoobiectivism va influența, în egală măsură și neoexpresionismul, ale cărui baze teoretice oferă mai multe puncte de interes și surse de meditație, decît propriu-zis operele de artă rezultate din orientarea aceasta.

Deși pictura neoexpresionistă a apărut în mai multe țări : în Republica Federală Germania, S.U.A., Italia, Marea Britanie, fapt care a determinat un grup de critici și colecționari din R.F.G. și S.U.A. să organizeze în 1982 o expoziție consacrată neoexpresionismului internațional, intitulată „Zeitgeist" (Spiritul epocii), neoexpresionismul este considerat ca un moment artistic predominant german. Nu numai fiindcă cei mai numeroși reprezentanți sînt germani — și cei mai cunoscuți : de la Baselitz și Anselm Kiefer la Rainer Fetting, Markus Lüpertz, Immendorf, Walter Dahn ei fiind totodată și cei mai categorici și consecvenți adepți ai acestei mișcări, dar și fiindcă în operele lor pot fi din ce în ce mai frecvent recunoscute referirile directe la primii reprezentanți ai expresionismului german clasic, în special la Kirchner și Nolde. Sînt niște referiri mai mult decît formale, deși și acestea există pregnant ; ele au un caracter programatic cu adresă națională, și cu ambiția de a participa la definirea unui rol specific în elaborarea spiritualității germane contemporane. Deși există o deosebire majoră între cele două momente ale expresionismului german, primul pornind de la o stare de ingenuitate afectivă, de apropiere de arta primitivilor, de simplificare și reducere a experienței umane la esențial, iar al doilea operînd cu cele mai sofisticate mijloace de a filtra acumulările culturale, amîndouă aspiră la manifestări eliberate de convenția de orice ordin. Este vechea aspirație a romantismului german spre contopirea cu natura, aspirație înrudită, la rîndul ei, cu și mai vechi mituri germanice. Prin simbolurile și accentele în care apare această aspirație în neoexpresionism cu programatica lui violentă și cu un gust al dezlănțuirii învecinat cu autodistrugerea, se potențează trăsăturile expresionismului clasic și ale repertoriului său de simboluri, în cea mai mare parte identice, totuși, cu cele de astăzi. În perioada clasică a expresionismului, identificarea germanității lui nu a fost încă niciodată pronunțată cu atîta vehemență ca în 1980, la

Bienala din Veneția, unde Republica Federală Germania a fost reprezentată prin picturi de Baselitz și Anselm Kiefer, în fața cărora criticul german de autoritate Werner Spiess exclama că „sînt prea teutonice". El nu se referea la procedeele de ordin tehnic, în sine energetic agresive, caracteristice pretutindeni limbajului neoexpresionist, ci la reîncarnările unor motive obsesive în cultura artistică germană, precum și la corelările, la asociațiile de motive, care tocmai ele sînt urmărite cu insistență de arta plastică, la fel ca și de cinematografia germană contemporană. Este vorba de corelarea dintre trăirea „naturii ca altar", după cum se exprima în 1961 Baselizt, cu „chipurile umane pe care, în adîncimile ceții, le zărești întotdeauna", și experiența politică, omniprezentă. Este vorba însă și de protestul metafizic, de apelul emfatic la neliniștea existențială, și de aici, iarăși înapoi la reîntronarea cultului carnalității.

Prin simboluri ca vulturul, ca balaurul (să ne amintim de același balaur, forestier în *Nibelungii*, citadin în *Metropolis*), ca toboșarul (să ne gîndim la *Toba de tinichea* — film după romanul lui Günter Grass), Baselitz, dar și alți neoexpresioniști germani, ritualizează noua figurație naturisto-erotico-politică, din care își fac un program misionar de salvare — prin șoc — a omului, salvare de o înțelegere greșită, plină de prejudecăți și false inhibiții a raporturilor dintre trupesc și spiritual, dintre existența în natură și existența în cultură. Principalul punct de întîlnire dintre plastica neoexpresionismului și noul film german — îndeosebi la Schlöndorff, Fassbinder, Syberberg, Margarethe von Trotta — stă în acest program căruia filmul îi poate desfășura mai bine valențele narativ-retorice ale unei simbolistici specifice. Integrarea elementelor vizuale ale istoriei culturii în argumentația-atac, adresată zonelor profunde ale conștiinței și organismului omenesc, este una din achizițiile de seamă — prin filmul german — ale artei cinematografice în general. La Syberberg, atît în *Recviem pentru un rege*, cît mai ales în *Parsifal*, încărcătura neoexpresionistă de simboluri, culori, obiecte reale, obiecte transformate de istorie și cultură, embleme politice, stări extatice, stări ironice, dobîndește un caracter material, carnal, pe care îl preia simbolul central al filmului, rana lui Amfortas. Trebuie ea vindecată ? În orice caz păcatul ce-i stă la origine contează

mai puțin acum. Mesajul neoexpresioniștilor atrage atenția asupra materiei în suferință, a materiei nedreptățite. Al ei este „strigătul". Neoexpresioniștii nu mai idealizează natura, nici nu au nostalgia ei ca vechii expresioniști. Încearcă totuși s-o regăsească, fie și cu brutalitate sau emfază, dincolo de învelișurile încrustate ale unei culturi prețioase, dar eronat consumate și nu îndeajuns de sincere în fața acelei dimensiuni fundamentale a existenței active, care, pentru gîndirea germană contemporană pe ansamblul ei, este politica. Politica — pare a spune mesajul neoexpresionist —, face parte din natura omului, și ca atare se cuvine să fie integrată în procesul de recuperare a materiei, întreprins cu mijloace dificile, nu întotdeauna acceptate, dar care trebuie înțelese în contextul unei geografii, al unui sistem de experiențe și valori izvorîte din propria istorie. Werner Spiess respingea demersul neoexpresionist pe criteriile unui gust artistic impregnat de cultura franceză. Un interesant studiu al lui Wolfgang Max Faust, intitulat *Arta germană, azi, aici* și apărut în ianuarie 1982 în revista „Kunst forum", analiza neoexpresionismul în lumina experienței de viață germane și a părerilor unor personalități germane despre caracterele propriei culturi. Sînt păreri pro și contra, înregistrate cu loialitate și luciditate, la capătul cărora autorul studiului ajunge la concluzia unei încrederi în această fază, importantă, spune el, nu atît pentru noutatea ei, care nici nu constituie o preocupare esențială a neoexpresioniștilor, cît pentru devoțiunea în slujba unei cauze considerată esențială în lumea actuală. Este vorba despre cauza „cercetării propriei subiectivități", cercetare negrevată, liberă să-și asume sau nu un cadru politic, dar conștientă de rostul integrării ei în sistemul de valori al culturii germane.

PORTRETE, MĂȘTI, TRAVESTIURI

Afirmația curentă că apariția artei fotografice ar fi influențat slăbirea treptată a interesului pentru portret — la artiști și la public — este numai în foarte redusă măsură adevărată și se cere reexaminată. Dacă ar fi întradevăr vina fotografiei că pictorii și desenatorii se opresc astăzi mai puțin asupra chipului omenesc decît o făceau

artiștii altor vremuri, atunci asemenea reticențe ar fi trebuit să se manifeste la scurt timp după momentele de „șoc" sau măcar la o distanță care să poată fi luată în considerație, sub aspectul unor raporturi cît de cît cauzale. Realitatea istorică înfățișează însă lucrurile altfel. În secolul al XIX-lea și tocmai în a doua jumătate — deci în perioada primului „boom" al fotografiei — pictura și grafica portretistică au înregistrat una din etapele lor de strălucire. Romanticii și realiștii, impresioniștii și simboliștii, militanții satirici din toată Europa și din America se înscriu în istoria artei cu portrete rămase celebre. Prin adîncimea analizei psihologice sau prin poezia evocării, prin forța de comunicare a personajului sau prin misterul care-l înconjoară, prin straturile de semnificații pe care le poartă sau prin abordarea directă, agresivă a privitorului, portretele secolului al XIX-lea constituie o lume în sine, o figurație umană dublînd-o pe cea reală și a cărei esență este și ale cărei idealuri, nostalgii, anxietăți le încarnează. Portretul fotografic din toți acei ani, prin reprezentanții lui de seamă în frunte cu ilustrul Nadar, nu a făcut propriu-zis concurență picturii portretistice decît într-un sens restrîns economic ; dimpotrivă, portretul fotografic a contribuit, cu devoțiune fraternă, la înflorirea acestui gen de artă, inclusiv în sculptură.

Multiplele expoziții fotografice din ultimii ani și constituirea de arhive documentare muzeale în acest domeniu au arătat fără dubii posibile, nu numai că portretul — ca și peisajul fotografic — a încorporat cu subtilă îndemînare structuri compoziționale, procedee ale mînuirii luminii, precum și formele de interpretare a fizionomiei, a atitudinilor corporale, a poziției și gesticii mîinilor, dar și că a căutat — și și-a asumat — sarcini imagistice proprii, într-un context artistic desfășurat pe coordonate diferite de cele ale artelor plastice tradiționale.

Începutul secolului al XX-lea, în orice caz în primul lui deceniu, nu a cunoscut nici el o diminuare notabilă a interesului pentru portret. Oprindu-ne mai tîrziu la expresioniști — care au fost în perioada 1905—1912 primul eșalon al avangardei —, vom putea constata și statistic că portretul a fost chiar unul din modurile lor specifice de expresie și comunicare. Stilistic vorbind, evident puternic transformat ; în esența lui însă, ca una din

formele de bază ale civilizației vizuale europene și de vehiculare a valorilor ei, deloc. Un exemplu îl oferă Picasso. Prima lui perioadă de creație a excelat în această direcție a portretului : titulatura stilului său de la acea dată atribuită de critici unui plan cromatic, divizat în „bleu sau roz", a îndepărtat însă atenția de la calitatea portretistică, reprezentativă și ideatic și afectiv, a picturii lui Picasso, pentru un întreg capitol al stărilor de spirit din Europa acelui început de secol. Pictura așa-zis „mondenă" a epocii, așa cum au practicat-o unii fovi — de pildă Kees van Dongen — este și ea privită astăzi cu alți ochi decît acei ai criticii radicalizante de la mijlocul secolului. Tot acesteia i se datorează și punerea în paranteză a faptului că numai o parte a mișcărilor de avangardă dintre 1910—1930 au ignorat portretul — este vorba de variantele abstracționismului epocii : geometric, constructivist, orfist, rayonist, ca și de futurism. Cele mai zgomotoase — dadaismul în primul rînd — au instalat portretul chiar în centrul atenției. Mai puțin prin pictură, dar mult prin fotografie și colajul fotografic, acordînd acestora noi roluri, cu totul altele decît acelea de recuzită sentimentală în viața albumelor de familie și a pereților de sufragerie. Au fost roluri cu caracter de spectacol, cu funcții în înscenarea șocantă a imaginii, care vor da roade surprinzătoare în evoluția fotografiei ultimelor două decenii. În manipularea tehnică și iconografică a portretului prin fotografie, intră, ca un aspect deloc neglijabil al histrionismului și exhibiționismului dadaist, chiar și portretele fotografice de grup sau individuale, ale artiștilor înșiși, în costumații și atitudini diverse — parodice sau nu. De altfel acest capitol al fotografiilor de artiști adesea concepute programatic, a ocupat el însuși un loc de seamă în definirea cadrului social al diferitelor mișcări de avangardă : în expresionism ca și în suprarealism sau Bauhaus. Fizionomii și costum deveneau parte componentă a programului lor estetic ; se năștea, o dată cu acele fotografii, „peisajul" avangardist, figura boemei interbelice al cărei principal caracter — și haz — era paradoxul combinației studiate dintre gesticulație, atitudine, limbaj excentrice, „trăznite", cum se spunea în sens admirativ la acea vreme, și corectitudinea accentuat convențională a vestimentației de „domn

bine“ în costum elegant croit, cu cravată, pălărie, palton cu guler de blană.

Trecută oarecum pe un plan secundar, o parte din pictura portretistică a anilor ’20 și ’30 — respectiv portretele micilor maeștri ai neoobiectivității germane și americane — regăsite astăzi cu un deosebit interes, și cărora li se mai adaugă o serie de portrete suprarealiste tîrzii, din multe țări europene, și mergînd pînă în anii din preajma celui de-al doilea război mondial, atestă, nu absența portretului, ci dimpotrivă, continuitatea prezențelor lui. Dar în ce fel ? Mai puțin influențate de fotografie (care pendula între avangardă și mondenitate, cu amuzante suprapuneri și reciprocități) portretele neoobiectiviste dialogau — nu o dată în contradictoriu — cu filmul și portretele lui. De fapt, filmul este acela care a început să reprezinte adevărata concurență pentru pictura portretistică. Filmul mut — cel expresionist german în primul rînd —, dar nu numai el, se concentra firesc pe fizionomie, expresie și gesticulație. Chiar și primele bune filme sonore își susțineau interesul tot din expresivitatea mimică. Revăzute acum, chipurile lui Chaplin din filmele mute, ale Astei Nielsen, ale Gretei Garbo, ale lui Emi Jannings, Ivan Mosjoukine ni se par exagerate în mimica lor facială, indispensabilă totuși, în condițiile tehnice de atunci. Portretul neoobiectivist putea însemna o reacție la această „mobilizare“ excesivă a fizionomiei umane. Curios însă : nu a însemnat și o adîncire a resurselor ei meditative. Portretele neoobiectiviste ca și cele înrudite cu ele arată ca niște măști, distanțate, nu ca fizionomiile sculpturilor extrem-orientale, prin interiorizarea marcată de surîsul lor direct și enigmatic, care totuși este o formă de comunicare, un apel, ci distanțate prin indiferență, prin tăcere goală.

Lăsînd la o parte filiațiile formale și pur iconografice ale acestui nou tip de portret-mască, pe care îl legăm de fizionomiile-măști ale diferitelor faze expresioniste și fove — de la Kirchner și Nolde la Rouault și Van Dongen, de la Ensor, Munch, Jawlensky, Kupka și Picasso-ul acestei faze, la Otto Dix și Georg Grosz, fără a mai merge înapoi și la sursele lor de limbaj exotic — ies în evidență alte conexiuni posibile, mai semnificative, dramatice chiar, prin implicarea ideii de destin în tot acest întortochiat pelerinaj al portretului modern.

Una din legăturile posibile — prima dintre ele — apare o dată cu răspîndirea „jurnalului de actualități“ în cinematografie ; mai tîrziu, cu efecte mult sporite, vor intra în discuție jurnalele televizate, prezente zi de zi în experiența vizuală. Dacă masca în teatru sau în dans a servit și servește la ieșirea din excesul de personalizare, care încă făcea parte la acea dată — anii ’20 și ’30 — din trăsăturile unui ideal de umanitate și de cultură concentrată pe originalitate, pe unicitate, se forma prin jurnalul de actualitate și personajele lui un alt gen de mască — masca socială a personajului politic sau a altui gen de celebritate publică. Surîsul oficial tipizat, fizionomiile mereu aceleași, nu analizate cu simțul pentru invizibilul caracterului de dincolo de aparențe, ci dimpotrivă, cu graba de a înregistra factorul comun al permanenței în „stilul“ fiecărui personaj, devin astfel familiare privitorilor, și ei grăbiți să regăsească identități umane superficiale care nici nu simt nevoia să comunice. Distanțarea rezultată din acest gen de raporturi între oameni prin imaginea vizuală, care se oprește fie asupra banalului, fie asupra senzaționalului, și-a găsit un reflex în portretul neoobiectivist. Pe anume laturi, acest portret este puternic influențat de reportajul gazetăresc și filmic : depersonalizarea figurilor, a căror expresivitate nu depășește limita inferioară a identității este unul din simptome. Îl întîlnim în șarjele lui Georg Grosz și Otto Dix, unde, paradoxal, agitația și sublinierile fizionomiilor caricaturizate nu diferențiază personajele, nu le individualizează. Personajele seamănă între ele și ceea ce exprimă sînt situații și concepte exteriorizate, nu viață interioară. În acest demers stă dealtfel interesul satirei lui Grosz și Dix. Uneori, picturile și desenele lor satirice cuprind și elemente de fapt divers senzațional. Prostituatele lui Otto Dix, sau criminalul-satir al lui Davringhausen sînt exemple certe ale unor astfel de legături cu gazetăria.

Există în portretistica neoobiectivistă și capitolul fizionomiilor liniștite ; el chiar predomină. Aici se poate vorbi de „mască“, în ciuda asemănării portretului cu modelul său. Este o mască a distanțării și indiferenței înrudită cu cea a personajelor cu gesturi și mișcări stereotipe din jurnalele de actualități, acționînd pe un registru de situații restrîns și mereu repetat. Mască și travesti în același timp : nimeni nu este el însuși în aceste portrete.

Operînd o comparație între portretele manieriste, care pot fi și ele socotite portrete-măști, construite cu rafinat artificiu, distante și necomunicative, și portretele neo-obiectiviste, deosebirea se conturează net. În primul caz — portretul manierist — este vorba de deținătorul unui posibil „secret", secret descifrabil de către cei care știu că orice obiect al unei imagini „reprezintă", după cum spune Willy Baumeister, și totodată „maschează", identitatea forțelor originare ce constituie „necunoscutul în artă" și în același timp adevărul ei. „Orice obiect" — deci și portretul. Dealtfel în compunerea portretului manierist intrau, sub forma unei recuzite de travesti aluziv, diferite simboluri, mai mult sau mai puțin încifrate, care puteau face obiectul cunoscutului joc de societate al descifrării de metafore și simboluri din opere de artă plastică, practicat în epoca manieristă și barocă. Am fi ispitiți și noi, la vederea fascinantelor portrete ale lui Bronzino sau Rosso cu ambiguitățile lor misterioase, cu ușor aroganta lor distantă, cu mîinile acelea travestite în ascunzătoare de destine complicate, să încercăm jocul dezghiocării de enigme. Altfel se întîmplă în cazul portretelor din speța neoobiectivismului, al „picturei metafizice" și a variantelor lor. Distanța lor nu „atrage" fiindcă nu „ascunde" nimic, referința ei este tocmai golul. Raportul dintre noi și astfel de portrete rămîne la stadiul „negativ" ; la stadiul de așteptare, fără putință de a prinde clar lungimea lor de undă. În sens, dacă vreo apropiere, nu de contraste față de trecut, ci de corespondențe cu fenomene artistice din alte vremi este posibilă, atunci numai Bruegel ar intra în discuție, cu personajele din *Parabola orbilor*. Și acolo „masca" lor — nici măcar individualizată — acoperă goluri : de conștiință, de lumină interioară, de sens. Și acolo vestimentația oamenilor, la fel ca peste patru secole în pictura neoobiectivistă, va deveni „travesti", pentru că acoperă de fapt manechine. Hans Sedlmayr, în studiul consacrat acestui tablou de Bruegel, a analizat în profunzime, din alt unghi de vedere, tîlcul structurilor figurale ale acestui tablou.

Nici autoportretele, de orientare neoobiectivistă — sau apropiată — nu fac propriu-zis excepție de la acel spirit de distanțare ; cîte un accent de personalizare în plus a fizionomiei ; cîte o notă de orgoliu schițînd, indirect, un început de comunicare, și atît. Există în pictura

românească un valoros autoportret de acest fel, datînd exact din perioada examinată : este autoportretul lui Sabin Popp, corelat — compozițional — de comentatori, cu reînnoirea interesului pentru pictura bizantină. Acest aspect este real, în anume elemente stilistice, nu însă în straturile mai adînci ale experienței din care a izvorît autoportretul. Ca orice autoportret, se referă și la ideea artistului despre el însuși, într-un anume context istoric și social. Aluzia la contextul dat cuprinde, cu multă finețe, un soi de resemnare la condiția mai modestă a artistului în societatea acelui moment ; rezervă distanțată — puțin orgolioasă — a celui care nu se simte sau nu se lasă antrenat în interesul actualității. Subzistă în autoportretul lui Sabin Popp o sinceritate care amintește — în versiune tonală liniștită — de confesiunile autoportretistice ale expresioniștilor, sau de semnificativul autoportret al lui James Ensor *Printre măști*, autoportret opus măștilor lumii din jur, singur și triumfător în mîndria romantică a propriei lui sincerități, opusă carnavalului de travestiuri și prefăcătoriei ascunse. Atitudinea aceasta data din 1887 cînd mai apărea, în alte forme însoțită și de alte tîlcuri, în autoportretele „cu schelet" la Corinth și Böcklin, unde, pe lîngă metafora — obișnuit presupusă — a unui „memento mori" stăruia cert și ideea orgoliului vital al apartenenței la viața reală — mobilă, bogată —, contrapusă încremenirii, descărnării, golului. Subtil intuită se înfățișează această idee, premonitoriu semnalată, la Diderot, pe vremea de glorie a portretului și autoportretului. „Esența fizionomiei umane, spunea Diderot este necontenita ei adaptare la necontenitele schimbări ale dispoziției interioare a omului, mărturii ale faptului de a fi viu." Pentru a obține adevărul unei fizionomii și nu masca ori travesti-ul ei, s-ar cere, prin urmare, arta de a surprinde și sugera mobilitatea implicită trăsăturilor fiziognomice.

Spațiul care desparte această concepție asupra portretului de cea din era mass-mediei are proporțiile unei prăpăstii. Însăși problema eu-lui pare în aceste condiții să fie afectată. În 1915, Max Beckmann, unul din artiștii care va rămîne fidel toată viața picturii figurative într-o viziune a cărei putere de influențare se face abia astăzi simțită printre pictorii generației tinere, intuia primejdia. El nota în însemnările sale : „Eul este marea taină, mereu

ascunsă a existenței. În ce mă privește, cred în acest «eu» și forma lui eternă, netransformabilă. Calea lui este, într-un fel particular și straniu, calea noastră. De aceea și sînt atît de cufundat în problema individului, a așa-numitului individ desăvîrșit, și încerc să explic și să reprezint aceste lucruri. Cine și ce ești tu? Cine sînt eu? Iată întrebări care mă urmăresc și mă chinuie neîncetat". (În *Schöpferische Konfession,* Berlin, 1920 ; Max Beckmann, *Retrospektive,* München, 1954).

Beckmann a rămas cu aceste îngrijorări, printre ultimii din domeniul artelor plastice. După licăririle, finale, ale portretisticii neoobiectiviste și suprarealiste, în perioada începînd din preajma celui de-al doilea război mondial și pînă în anii '80, cînd pare a se ivi un nou interes al artiștilor pentru portret, cauzele arătate care au influențat declinul genului s-au accentuat și mai mult, adăugîndu-li-se și altele. Astfel prima parte a intervalului (1933—1944) a fost afectată și de activitățile portretului ideologic nazist. Urmărind să obțină imagini ale supraomului de rasă pură, un număr de artiști, unii din ei buni artizani, cum au fost pictorul Ziegler și sculptorul Kolbe, au confecționat, în scop propagandistic, cîteva travestiuri standard ; paradoxal și rizibil fiind tocmai „travestiul" nudului nazist, masculin și feminin, inspirat de normele clasicității elino-romane, acum insistent potențat spre însemnele voiniciei și sănătății. Travestiul este însoțit de măști ale depersonalizării : facies-uri inexpresive, cu privire nedirecționată, purtînd semnale convenționale — nici măcar simboluri — ale puterii fizice, ale orgoliului de speță eliberată de incertitudinile, întrebările, îndoielile spiritului.

Intervenția, în viața portretului, a jurnalismului devenea, la rîndul ei, tot mai activă, o dată cu răspîndirea televiziunii. Prin însăși funcția și condițiile lor de desfășurare, concentrată pe rapiditate, spectaculos, atractiv, comoditate a receptării, jurnalele de televiziune, mai mult încă decît „actualitățile" cinematografice, favorizau prezentarea-șoc de „capete" și „figuri" în prim plan. Capete surîzătoare salutînd, figuri care urcă sau coboară din avioane ori mașini luxoase, capete unul lîngă altul în preajma scării unui avion, capete în fața invariabilei recuzite a microfonului ținut de un ins, capete cvasi-nediferențiate ale demonstranților de tot felul, chipuri uniformizate de imaginile stereotipe ale întrecerilor sportive — de la fotbal la concursuri de dans. Este o avalanșă de capete, seară de seară, mai mult zărite decît văzute, scutite de riscul portretului pictat sau sculptat de a zăbovi în fața privitorului, dar care satisfac nevoia imediată de „poze" cu figuri. Ambianța, reală, a tuturor acestor scene de televiziune, mai ales în condițiile imaginii colorate, nu vin — ca în ambianța portretelor artistice — în sprijinul caracterizării personajelor, ci le convenționalizează și mai mult. Le afectează însă „timpul" : amprenta cronologică asupra lor este identică celei filmice ; încă mai puternică decît a celei fotografice. După un timp, familiaritatea cu personajele dispare ; nu mai rămîne din ele decît anecdota — gravă sau comică sau indiferentă. După secole ori numai după decenii, portretul, exact invers, se dezbară de orice urmă de anecdotă, în cazurile — nu rare — în care a avut-o ; ceea ce rămîne, suprem reziduu, este umanitatea lui.

Dacă există totuși o specie de portret, în anii '50—'60, este tocmai cea care a mimat, a ironizat sau s-a contaminat de personajul jurnalizat : portretistica pop-artei și cea hiperrealistă, prin excelență pictură a fizionomiei-mască indiferentă.

În spațiul determinărilor strict artistice, declinul cvasitotal al portretului, după anii celui de-al doilea război mondial, merge evident paralel cu înflorirea picturii și sculpturii nonfigurative, fără a se putea totuși stabili raporturi cauzale, nici măcar ascunse. Motivațiile profunde ca și cele imediate, problematica formală, implicațiile teoretice ale nonfigurativismului anilor '50—'60, dominat de informalul lirico-expresionist american, dar și de prezențe franceze autoritare, ca Hartung, Soulages, Vieira da Silva, nu aveau vreo legătură, nici măcar de polemică și opoziție, cu arta portretului. Pentru experiența nonfigurativului, această artă pur și simplu nu exista decît ca un univers diferit, nicicînd interferent cu ea. Doar în arta germană, formele mult agreatului acolo abstracționism geometric sau „tehnic" (de genul „cuielor" lui Günther Uecker) s-au asociat curînd cu unele specii de artă figurativă avînd subliniate conotații politice, legate în același timp de pop-art, de hiperrealism, de spectacolele de „happening", a căror apariție reînvia și vechi tradiții

medievale de acrobație clovnescă, de mascaradă și teatru păpușeresc — la Vostell, de pildă. Personajele acestor specii de portret, cărora li se va adăuga curînd și „arta corporală“ — unul din reprezentanții ei de seamă fiind Klaus Klinke cu exercițiile lui gimnastice individuale constructoare de spații — își vor juca soarta în primul rînd prin travestire și mască depersonalizată. Un studiu s-ar putea întreprinde și statistic în acest sens. Pînă și formulele portretistice — ceva mai tîrzii — ale lui Janssen, Baselitz și ale austriacului Arnulf Rainer vor purta dramatic amprenta travesti-ului, asupra celui care vrea sau trebuie să fie „altcineva“.

O singură manifestare de fidelitate răsunătoare față de portret în arta Occidentului din acei ani : pictura englezului Francis Bacon. Atașat, în 1959, de comentariul lui Herbert Read, mișcării suprarealiste, la o dată, deci, cînd încă nu apăruse neoexpresionismul figurativ, Francis Bacon nu poate fi socotit decît ca un precursor al acestuia. Tumultul interior și exterior al picturii sale, gustul deformării violente nu au nici o legătură cu suprarealismul ; poate doar în preferința stăruitoare pentru rozuri și bleu-uri, pe cît de ilogice în context, pe atît de expresive și fascinatorii. Bacon pornește de la real, de la adevărul existenței umane, fantasmele lui portretistice nu sînt izvorîte din vis și nu sînt invenții, ci un mod de comunicare pasionată, complicată a artistului cu modelul. O și mărturisește : „Pe cine aș putea să rup în bucăți, dacă nu pe cei pe care-i iubesc“ ? (În *Bilder vom Menschen*, [catalog], Berlin, 1980.) Fizionomiile lui Bacon, cu trăsăturile lor esențialmente „deplasate“ trăiesc prin chiar această suferință a contururilor, prin dezarticularea lor perpetuă. Portretele lui Bacon sînt poate primele care, în pictura de la mijlocul secolului al XX-lea vestesc antimasca, reluînd lanțul abandonat al eforturilor de a de-masca figura umană — în întregul ei de astă dată — și nu numai în fizionomie. Bacon pictează numai portrete ale figurii întregi, abordează subiecte consacrat-ilustre și dificile. Spre exemplu, portrete de papi, la care este respectată schema tradițională cunoscută din marile portrete ale Renașterii italiene, dar miezul realității umane a imaginii este „împins“, deplasat, mișcat din loc, într-o sesizantă translație simbolică.

Arta lui Bacon a rămas timp îndelungat relativ puțin cunoscută, pînă cînd muzeele de seamă i-au achiziționat și expus lucrările. Nevoia de lectură a figurii umane a fost operată în acele intervale de reportajele fotografice artistice cu grijă și fără prejudecată descriptive ale lui Robert Doisneau, Henri Cartier Bresson, August Sander. Văzute astăzi, „pitorescul“ lor ne încîntă, iar degradarea — temporară — a acestei valori, ne intrigă. Recunoaștem sincer, și cu bucurie, că ne plac detaliile vii, obiectele nesimbolice, din jurul unor figuri reale.

Un rol l-a avut aici și cinematografia anilor '70 care a început să revină la prim-planurile de capete, ca în anii '20, după ce multă vreme a evitat confruntarea spectatorului cu individualizarea excesivă a fizionomiei scoasă din grup, însingurată și urmărită analitic pînă în cele mai subtile alterări fizionomice și mișcări.

Un capitol aparte l-a constituit evoluția portretului în arta țărilor est-europene, unde acest gen a fost permanent sprijinit de forurile artistice ; în mare măsură și de critica de artă. În această situație, a existat o anume continuitate în afirmarea portretului, orientările stilistice și nivelul calitativ variind de la țară la țară, legate fiind și de prezența unei personalități artistice proeminente care a făcut școală și a iradiat influențe. A fost cazul lui Corneliu Baba în România și al lui Werner Tübke în R.D.G. Unele din problemele de bază ale portretului modern, unele din aspectele impasurilor lui examinate pînă acum pot fi înregistrate, în forme asemănătoare, și în țările est-europene. De pildă, fenomenul depersonalizării portretului s-a manifestat în convenționalismul fizionomiilor și atitudinilor multor portrete „profesionale“ din anii '40 și '50, lucrate pe baza unui concept estetic neclar, generator de confuzii și anume, „tipizarea“. Rezultatele au fost un soi de măști și travestiuri, fără suportul unui conținut consistent. Remedierea acestei situații s-a operat în mai multe feluri. Uneori, prin recurgerea la vechi tradiții portretistice sau la izvoarele noi ale unor orientări moderne, în care portretul a rămas, într-un fel sau altul, încă prezent, cum au fost neoobiectivitatea și suprarealismul. În aceste direcții s-au îndreptat, după 1970, în special, portretistica sovietică și din R.D.G., care au evoluat spre un portret de atmosferă, preocupat mai mult de rolul ambianței și al recuzitei, de funcția expresivă

a acestora decît de expresivitatea personajelor. În arta bulgară a acelorași ani, dominanta a fost apropierea de tradițiile portretului medieval național. Alteori, în special în anii '60—'70 și începutul anilor '80, cînd s-au dezvoltat cu succes diferite forme de artă nonfigurativă, a apărut tendința de a se limita portretul la o tehnică artistică precis conturată în funcția ei de a răspunde cerințelor unor comanditari care, dintr-un motiv sau altul, doreau, ca și în era fotografiei, să posede portretul propriu ori al cuiva apropiat. Se puteau observa în această situație discrepanțe stilistice chiar la artiști care lucrau și portrete și artă nonfigurativă în același timp, portretul rămînînd oarecum în afara căutărilor și înnoirilor, oprit, cu variații calitative dependente de nivelul talentului artistului, la formula tradițională a portretului de familie.

În arta românească, prezența de excepție a lui Corneliu Baba a schimbat datele problemei. Despre portretele și autoportretele lui, pictate în cursul deceniilor '60—'70, se poate spune că au concentrat, au comasat, uneori premonitoriu, cîteva din tendințele cele mai interesante din pictura românească a momentului, puțin preocupată — la acea dată — de portret. Trecerea spre un cromatism adînc, cu insistență pe brunuri calde, ca aluzie la asocierea dintre asceză și arderea interioară, oarecum în spiritul picturii spaniole, pe linia care duce de la Zurbarán la Tapiès ; grija de a sugera mereu existența unui „hinterland" al imaginii, al unui plan secund de adevăr total, al cărui înveliș poate fi la fel de bine portretul unei figuri umane sau îmbinare de forme cu tîlc alcătuite. În acest sens, portretele lui Corneliu Baba încorporează, sub aspectele ei pozitive, funcția măștii și a travestiului. Astfel și trebuie înțeleasă repetata includere în repertoriul iconografic al lui Baba a unor elemente de travesti — de la tradiționalul costum de arlechin la o compozită costumație teatrală cu reminiscențe shakespeariene —, ca și a unor configurații fiziognomice cu caracter de mască, de reminiscență brueghelianà uneori, alteori expresionistă. Aceste procedee sînt folosite tactic pentru a sublinia că sediul realului se află în profunzimea lucrurilor, dincolo de aparențe, și a îndruma, a forța chiar atenția privitorului spre straturile ascunse ale imaginii.

Confirmarea tuturor acestor conținuturi complexe ale portretisticii lui Baba o aduce faptul că tocmai elevii lui din generația tînără și foarte tînără au fost cei mai sensibili la apelurile maestrului, indiferent dacă ei au optat pentru o artă cu implicații figurative sau pentru una excluzîndu-le. Unii din discipolii foarte tineri, dedicați cu pasiune portretului după model, în interpretări plăcut identificabile ca descinzînd, pe o latură sau alta, din viziunea lui Baba, au scos portretul din condiția de rezervație, reconsacrîndu-l și ca mod de expresie în sine, dincolo de personajul portretizat. Alții — în primul rînd Ștefan Câlția și Sorin Ilfoveanu — fără a-și concentra atenția asupra portretului propriu-zis, fac din „personaj" principalul agent activ al picturii lor. La Câlția „personajul" este prins într-o rețea de simboluri-unelte, recuzită a unor imagini-spectacol care, toate împreună, ar putea oferi o versiune a metaforei „Theatrum mundi", unde actorul și spectatorul sînt mereu una și aceeași persoană. La Ilfoveanu, dimpotrivă, personajul rămîne singur sau aproape singur ; parcă, după expresia și ținuta lui, în căutarea propriei identități, tatonînd dincolo de îmbrăcămintea-travesti și fizionomia-mască.

Sînt drumuri și drumuri de care astăzi harta picturii este iarăși și pretutindeni marcată. Muzeografia de artă răspunde ispitei de a le parcurge, venind în sprijinul artiștilor. Simbolic, în 1980 o enormă expoziție internațională de portrete se intitula, în Berlinul de Vest, „imagini ale omului" *(Bilder vom Menschen)*. Simptomatic, cu un număr de ani mai devreme, tot o expoziție internațională de portrete, la Edinburgh, se intitulase „Un chip pentru toate ocaziile" *(A face for any occasion)*.

COMPONENTE COREGRAFICE ALE ARTEI MODERNE

Danse, dessin, Degas se numește o mică scriere a lui Paul Valéry, unde, cu ascuțimea cunoscută a observațiilor lui de talentat desenator, urmărește destinul arabescului, dar și al „liniei" în general, în imaginile cu balerine ale lui Edgar Degas. În acest context trebuie precizat „balerine", și nu nespecificat „dansatoare", fiindcă aici se și delimitează comentariul lui Valéry.

Balerinele secolului al XIX-lea, reprezentantele baletului clasic cu „pointe“ și „tutu“-ul spumos — în cvasiuniformă —, văzute și amplasate de viziunea pictorilor ca și de proiectarea stereotipă a publicului larg, într-un spațiu scenic gîndit realist și trăit artificial, au fost și au rămas totodată reprezentantele unei abstracțiuni a vizibilului, din care corporalitatea este de fapt extrasă sau are un rol minim. Așa se și face că analiza metaforizată a lui Valéry se desfășoară, cu o subtilă perspicacitate, în principal în aria linearului coregrafic, în atmosfera impregnată de magiile artificiilor scenice, de lumină, culoare și scînteieri menite să susțină tocmai abstracția. Degas n-a ieșit nici el din acest cadru. Repetiția însăși a motivului în pictură, desenele și sculptura lui, sugerează ideea că ceea ce-l interesa pe Degas la acest motiv era tocmai procentajul de abstracțiune posibilă. De aceea și sînt cu prioritate valoroase desenele cu balerine, chiar dacă din lucrările pe aceeași temă picturile sînt pretutindeni cunoscute și apreciate mai ales pentru strălucirea materiei picturale, originalitatea și expresivitatea compoziției în racursi. Sub acest aspect al problemei nu se poate propriu-zis vorbi de o componentă coregrafică a imaginii picturale sau grafice, ci doar de prezența motivului coregrafic și de calitatea adaptării procedeelor stilistice la acest motiv, ceea ce desenele lui Degas au reușit să și obțină : o extragere prin mișcare, prin ductul grafic al valorilor abstracte, dispensate de carnalizare, din motivul real de la care a pornit imaginea.

La sfîrșitul secolului al XIX-lea, dansul preexpresionist al Isadorei Duncan și Loiei Fuller, iar în anii imediat următori primul război mondial, dansul expresionist german în concepția dansatoarei Mary Wigman, precum și dansul constructivist-expresionist în viziunea pictorului Oskar Schlemmer au schimbat toate datele raporturilor dintre imaginea coregrafică și imaginea picturală sau grafică. Au făcut-o însă nu numai în actualitatea epocii respective, dar au acționat și retroactiv, în sensul unei reinterpretări și reînțelegeri din partea acestor dansatori de avangardă, a surselor și afinităților din și cu arta plastică a unor timpuri sau locuri mai îndepărtate. Accentele noilor concepții coregrafice treceau de la linie la volum, de la abstracție la carnalitate. În coregrafia

preexpresionistă — de fapt a Art-Nouveau-ului — „linia“ încă își păstrează funcția decisivă în procesul mișcării, dar fără caracterul predominant decorativ al baletului clasic, îmbogățindu-se în schimb cu profunde semnificații „energetice“. Este trăsătura care definește toate formele artistice ale Art-Nouveau-ului și Jugendstilului ; cuvîntul „energie“ abundă în variate ipostaze, atît în critica și teoria de artă, cît și în scrierile unor artiști — numeroase în epocă. Arhitectul și teoreticianul Henry van de Velde își va întemeia de altfel pe dialectica acestui concept întreaga gîndire estetică. Privite în lumina energetismului mișcării, imaginile picturii, sculpturii, graficii, chiar și ale artei decorativ-aplicate caracteristice Art-Nouveau-lui și Jugendstil-ului, sînt, aproape fără excepție, imagini dansante. Arareori susținute de motivul însuși al dansului, personajele, vestimentațiile, obiectele, ornamentele, pînă și elementele peisagistice ale operelor de viziune Jugendstil „dansează“, mînate de un fluid, care încarcă traiectoria liniară cu substanță energetică pronunțat „organică“ și, de aici, în multe cazuri, și accentuat erotică. Această componentă coregrafică devine în fapt însuși conținutul imaginii : nu este doar un procedeu. De pildă, la Alphons Mucha — atît de apreciatul, astăzi, reprezentant al Jugendstilului ceh — trupul feminin se înfățișează ca un purtător de fluid energetic, semnalizat prin felurite simboluri : elemente vegetale suculent organice, văluri în vîrtej puternic — în chiar stilul dansurilor Isadorei Duncan și Loiei Fuller. Aluzia la mișcarea dansului, ca expresie vitală esențială și ca formă directă — non verbală — de comunicare, este încorporată în însăși mișcarea imaginii, nu rămîne la nivel discursiv. Ceva asemănător se petrece cu multe din peisajele lui Félix Vallotton, precum și cu unele din nudurile lui. Ades invocata sa „caligrafie“ nu este una predominant decorativă, rolul pe care i-l acordă Vallotton nu se îndreaptă atît spre circumscrierea elegantă a formei sau doar ca un prim pas în drumul de acces la privitor, cît spre acea transmitere de fluid energetic prin mișcare, proprie tuturor reprezentanților Jugendstilului. Cu o claritate aproape didactică se observă această trăsătură la Ferdinand Hodler, a cărui viziune nici nu aparține în întregime Jugendstilului. Există printre picturile lui Hodler din perioada marcată de simpto-

mele acestui stil — în anii răscrucii de veac XIX-XX — cîteva compoziții dintre care una pe tema dansului, iar altele — *Primăvara*, *Noaptea* — toate obsedate de ideea mișcării, transpus în gesticulație coregrafică, nu însă de tip clasic, de grație abstractizată, ci în viziunea vitalistă a corpului uman ca purtător și transmițător de energie. Iarăși, teoria „paralelismului" figurilor, elaborată de Hodler ca o metodă de a compune expresiv tabloul cu mai multe personaje, indică și folosirea componentei coregrafice ca argument în sprijinul expresivității potențate a imaginii. Sublinierea accentuată, aproape agresivă, a factorului „ritm" intervine aici într-o gestică notabil asemănătoare cu a gimnasticii ritmice apărute în epocă și mult practicată în mediile artistice. Ecoul unor astfel de preocupări era atît de mare încît și Matisse, în ciuda caligrafismului cu care își echilibra pornirile temperamentale și elanurile fove, a optat, atunci cînd s-a oprit la motivul dansului în cunoscuta pictură de la Muzeul Pușkin (Moscova), pentru o formulare coregrafică antidecorativă, preferînd să exprime nu atît arabescuri și linearități — la care nu renunță însă cu totul — ale mișcării trupurilor în spațiu, cît înseși trupuri — adică volume în mișcare dinamizate, tensionate de energia vitală care le străbate. O spune Matisse însuși în mai multe ocazii: „«Dansul» de la Moscova este conceput nemijlocit prin unitatea de ritm. În această compoziție principalul element de construcție a fost ritmul ; al doilea, o suprafață întinsă de albastru intens (aluzie la cerul Mediteranei în luna august), al treilea, un monticul verde (verdele pinilor mediteraneeni, proiectați pe cerul albastru). Pornind de la aceste date, personajele mele nude nu puteau fi decît de culoare roz aprins pentru ca să pot obține un acord luminos. Cînd am revăzut însă această pînză după un lung interval am înțeles că, în totală deosebire de ceea ce gîndisem executînd-o, anume că doar proporția și raporturile suprafețelor colorate, independent de materia picturală, vor da expresie deplină operei, materia aceasta își afirmă imperios nevoile și contribuie mult la bogăția picturii prin însuși jocul de mișcare a pensulei..." (în Henri Matisse, *Ecrits et propos sur l'art*, Paris 1972). Despre pictura *Bucuria de a trăi* — altă compoziție pe motivul dansului, pictată în 1905 — 1906, Matisse își amintea, în 1946, că impulsul inițial a fost „un ritm care

parcă mă purta" ; asta după ce văzuse, la celebrul local parizian „Le Moulin de la Galette", o farandolă dansată arzător. „În timp ce desenam, cîntam aria farandolei, iar actorii mei se năşteau astfel din chiar aceste mișcări". *(Op. cit.)*. Iar în 1954, artistul, ajuns la senectute, dezvăluia, ingenuu, slăbiciunile și limitele arabescului, scriind, el, maestrul acestui element de limbaj liniar, că în pictură „arabescul nu-și poate exercita efectul decît susținut de cele patru laturi ale ramei. Cu ajutorul acestui sprijin își dobîndește arabescul forța". Întorcîndu-ne acum privirea puțin înapoi, către precursorii Jugendstil-ului, în primul rînd către Van Gogh, ne-am putea întreba ce altceva sînt carnalele forme în mișcare de pe suprafața picturilor lui, decît niște pasionate dansuri ale materiei ? Virtutea catarctică a acestor mișcări întoarse totuși cu grijă mereu asupra lor înseși, deloc în elementară și brutală expansiune exteriorizantă, este în pictura lui Van Gogh deosebit de frapantă, dobîndind efectiv caracterul unor descărcări fizice, însă conștient dirijate. Este asemănătoare cu o respirație a materiei, ritmizată și de voința artistului, dincolo de ritmul ei natural, în sensul în care Mary Wigman vorbea despre „respirația vie — forța de pulsație" a dansului, a mișcării coregrafice. În mod mai puțin frenetic, au fost preluate aceste mișcări eliberatoare printr-o coregrafie a materiei picturale, de către pointiliști, mai ales de cei care au trecut, la început, prin această fază, convertindu-se apoi la expresionism. Dansul petelor de culoare, la Derain sau Ch. Rohlfs, la Arthur Segal și Heckel, la Kandinsky în picturile timpurii de la Murnau și la Kokoschka, transferă pictura din registrul vizualității imobile spre lumea în perpetuă mișcare a spectacolului coregrafic. În culorile vii ale lui Kandinsky, purtînd cu ele amintiri din folclorul vestimentar rusesc, acest caracter net dansant al materiei picturale apare ca o referință în plus la atmosfera basmelor populare și a peisajului rural rusesc. Sublimată astfel, la unii în strălucire coloristică scenică, aluzivă și la vitalitatea pitorescului folcloric — printre ei se află și Arthur Segal, originar din România, cu transpuneri ale procedeului pictural în referiri simbolice la elemente de înțelepciune populară hasidică —, la alții, în primul rînd la Kokoschka, elementul coregrafic scoate la iveală o carnalitate obsedantă, revelatoare de tîlcuri ascunse în picturile, felurit intitulate, dar

reprezentîndu-l de fapt întotdeauna pe artist împreună cu Alma Mahler.

Expresionismul propriu-zis va aduce o abordare frontală, deschisă a problemei în cadrul chiar al motivului dansului ; de la pictorii rococo-ului și ai impresionismului francez, frecvența acestui motiv nu mai fusese atît de mare. Dansul ca motiv se va contopi cu materialitatea picturii însăși, comunicarea prin elementul vizual și prin cel corporal unificîndu-se într-o singură transmitere, care absoarbe semnalele într-un singur limbaj iconografic, pictural și coregrafic laolaltă. Devine o ispită să verifici șansele de comunicare ale dezlănțuirilor coregrafice pictate de Emil Nolde : extatice *(Dans în jurul vițelului de aur)* sau frenetice, ca numeroasele dansuri de cabaret ; aceeași ispită se instalează și în fața dansurilor din picturile și gravurile lui E. L. Kirchner ; acestea, în majoritate dansuri de cabaret, interpretate la început sub influența imaginilor de artă indiană și oceanică reprezentînd dansuri ; mai tîrziu însă sub influența directă a dansatoarei Mary Wigman cu care Kirchner a fost prieten apropiat.

În evocarea autobiografică intitulată *Limbajul dansului,* Mary Wigman scria : „Dansul devine inteligibil numai atunci cînd respectă și păstrează raportul cu expresivitatea mișcărilor naturale ale omului. Dincolo de interpretarea personală [...] se află, obligatorie și imperativă, semnificația suprapersonală, general valabilă a mișcărilor coregrafice, pe care dansatorul nu le poate nici modifica forțat, nici preschimba după voia sa, arbitrar, fără a periclita în modul cel mai grav înțelegerea deplină a spuselor sale. Nici în dans nu pot spune «cer», dacă mă gîndesc la «pămînt»". (în Mary Wigman, *Die Sprache de Tanzes,* München, 1980). Confruntate cu imaginea dansurilor ei — în fotografii de mare expresivitate — aceste cuvinte exclud orice urmă de naturalism și admit, cu precaute rezerve, intenția pantomimică. In schimb, ele aruncă o lumină nouă asupra picturii expresioniste, revelînd atît sensul raporturilor ei cu realitatea, care nu este unul de ocolire, ci dimpotrivă — de plonjeu în miezul realului, dar prin tactica potențării și stilizării lui ordonatoare. Expresionismul „clasic" nu a însemnat dezlănțuire haotică, nici obsesie a eului, ci expansiune, emoțional-intelectuală, puternic stăpînită de construcție. Tensiunea expresionistă — nu și a neoexpresionismului — este departe de a fi univoc năvalnică ; ea se luptă cu rezistențe pe care le intuiește sau și le postulează, într-un spațiu imaginar, un cîmp de forțe, unde funcționează o ordine secretă, invizibilă, dar o ordine care susține coerența interioară a expresivității maxime, chiar a dezlănțuirii. Experiența coregrafică a fost aceea care a atras atenția asupra acestui demers, confirmat de destinul artistic aparent surprinzător al mai multor artiști din marea generație a expresioniștilor, deveniți, în cadrul Bauhaus-ului sau în afara lui, constructiviști, abstracți geometrizanți ca Mondrian, geometrizanți de tip Art-Déco, semiabstracți ori abstracți lirici cu trăsături orfiste, ca Johannes Itten sau meditativi constructiviști ca Oskar Schlemmer, el însuși dansator și scenograf coregrafic. Nimeni n-a exprimat mai autentic și cu mai multă căldură desfășurarea de-a dreptul misterioasă a luptei din impulsul spre expansiune și rigorile tainice ale unei legi a rezistenței, a opreliștii decît Mary Wigman. „Nu o dată, scria ea, dansatorul simte că în spațiul lui de dans i s-a așezat o barieră, un «stop». Ce sau cine era cel care poruncea oprirea în loc a mișcărilor în înaintare ? O voce ? O figură ? O amintire ? Și totuși era evidentă prezența unui pol opus, a unui punct în spațiu care fixa pe loc privirea și picioarele. Era o tensiune a spațiului aruncată înapoi dansatorului, ca o minge". *(Op. cit.).* Ar fi relevantă aici o comparație a acestor idei cu cele cîteva stranii observații ale lui Heinrich von Kleist, cu totul neobișnuite pentru vremea la care au fost notate, în mica scriere *Cu privire la teatrul de marionete.* Și acolo apare ideea tensiunii contrariilor în spațiul coregrafic. generatoare de ordine și construcție, în același timp încărcată de simboluri. În convorbirea lui Kleist cu un dansator, prim balerin de operă, și mare amator de teatru de marionete, află de la acesta diferite tîlcuri mai adînci ale mișcării coregrafice identificabilă — ciudat — tocmai în construcția mecanică rigidă a marionetei. „Orice mișcare, afirmă personajul lui Kleist, are un punct central de greutate ; odată bine stăpînit, el conduce întreaga figură, iar membrele (marionetei), care nu sînt decît niște articulații, vor da ascultare, fără nici o contribuție, într-un mod mecanic. Această linie trasată de punctul de greutate are în ea

ceva tainic ; și nu este altceva decît însuși drumul sufletului dansatorului, fie el și o marionetă" (în *Über das Marionetten Theater*, în Kleist, op. compl., ed. München, 1977). Ba chiar, adaugă interlocutorul lui Kleist, stricta organizare mecanică a marionetei favorizează calitatea expresiei prin dans. Avantajul acesta, surprinzător desigur, ar fi că, în condițiile dansului de marionetă, este exclus riscul „grației artificiale" care provine din faptul că sufletul s-ar afla în altă parte decît în centrul de greutate al mișcării". „Dat fiind însă că mînuitorul marionetei ține în frîu, cu ajutorul sîrmei sau al sforii, acel punct, și nu altul, toate membrele se vor supune legii centralizatoare a gravitații", deci va obține expresia prin confruntare cu obstacolul, vom adăuga noi. Kleist este de acord cu această idee, știind, spune, cîte dezordini poate conștiința să producă în desfășurarea grației mișcărilor umane, dar ideea superiorității în dans a marionetei mecanice i se pare un paradox. Pentru a-și clarifica ideea, balerinul oferă o explicație al cărei adevăr ar putea fi urmărit, cu rezultate sugestive, într-un examen comparativ al picturii și sculpturii moderne expresioniste și neoexpresioniste cu pictura și sculptura europeană a secolelor XIII—XVIII, în problema mișcărilor trupului uman. Explicația sună astfel : „noi vedem că în măsura în care, în lumea organică, reflexia se întunecă și slăbește, grația fizică iese la iveală tot mai strălucitoare și mai autoritară ; dar [...] atunci cînd cunoașterea a trecut de granițele infinitului, grația reapare, astfel că ea ni se înfățișează cu aceeași puritate într-un trup în care încă nu acționează conștiința, ca și într-unul în care ea s-a extins infinit ; adică : fie în păpușa articulată, fie în divinitate". (H. von Kleist, *op. cit.*).

În anii '20 Oskar Schlemmer, pictor și profesor de sculptură, apoi de scenografie, la atelierul teatral al Bauhaus-ului, va realiza, cu idei asemănătoare, parțial direct inspirate din Kleist, o sinteză explicită între formele vizuale ale dansului și formele vizuale ale picturii și sculpturii, arhitecturii. Explicită și fixată în durată, fiindcă Schlemmer a lăsat o serie de mici sculpturi reprezentînd personajele principale ale baletelor sale precum și o serie de desene din perioada Bauhaus-ului : *Cabinetul figural* (1922), *Meta sau pantomima locurilor* (1924), *Don Juan și Faust* (1925). Ideile schițate de Schlemmer în

legătură cu proiectarea costumelor pentru aceste balete nu lasă nici o îndoială asupra surselor lui. Însăși terminologia lui Schlemmer este revelatoare. Astfel, în căutarea unor „legități" a raporturilor dintre corpul omenesc și datele scenografice ale dansului — costumație, spațiu, mișcare — Schlemmer ajunge la stabilirea a patru aspecte interconectate : a) „Legile spațiale cubice ale mediului înconjurător (se referă la orașul modern), care sînt transferate asupra formelor corporale umane : capul, trupul, brațele, picioarele, transformîndu-se în structuri spațial cubice. Rezultatul : o arhitectură ambulantă". Desenele indică aici, categoric, imaginea personajului articulat cu înfățișare de robot. b) „Legile de funcționare a trupului uman în raport cu spațiul în general ; ele înseamnă o tipizare a formelor corporale : forma oului pentru cap, a unui vas pentru trunchi, forma de ghioagă pentru brațe și picioare, forma de bilă pentru articulații. Rezultat : păpușa articulată". c) „Legile mișcării trupului uman în spațiu, acestea sînt rotația, alinierea, încrucișarea în spațiu : cercul, melcul, spirala, discul. Rezultat : un organism tehnic". Întîlnim aici formula cea mai ascuțit adecvată pentru a desemna o stare de spirit caracteristică acelui moment al istoriei culturii în Europa : aspirația nostalgică spre împăcarea naturii cu tehnica.

La punctul patru postulat de Schlemmer, este mai mult accentuată precauția în vehicularea acestei idei, în sensul non-renunțării la prioritatea spiritului ca forță de organizare a naturii însăși. „Formele metafizice de expresie — notează Schlemmer pe marginea desenului care va deveni un lait motiv", „un soi de model-nucleu al figurării umane" în pictura și sculptura sa — servesc la simbolizarea membrelor trupului omenesc : forma de stea a mîinii desfăcute, semnul ∞ (infinitului) al brațelor încrucișate, forma de cruce a coloanei vertebrale cu umerii ; apoi capul dublat, membrele multiplicate, diviziunea formelor și renunțarea la ele. Rezultat : dematerializarea". Cu aceste componente coregrafice, precizate în chiar prescrierea tematică a dansului însuși, care se cuvine „meta-divizat prin culoare, formă, natură și artă, om și mașină, acustică și mecanică", în scopul organizării celor mai eterogene lucruri între ele", Schlemmer a teoretizat în noi forme vechi idei privind funcția corpului omenesc în imaginea vizuală. Așa cum observa Walter

Gropius, Schlemmer, în dans ca și în pictură ori sculptură, a arătat că experiența spațiului vizual artistic se dobîndește nu numai prin vedere, ci și prin trăirea lui corporală, prin „încorporarea“ lui, transformată inteligibil, în limbajul abstract al geometriei sau mecanicii. Acest demers avea pentru Schlemmer și rolul de a reînvăța arta creării de simboluri. Influența acestor idei — întrucîtva și a operelor lui Schlemmer, cunoscute la început mai ales în mediul Bauhaus-ului — a fost foarte mare, tocmai în acel mediu. În pictura lui Itten și a lui Lyonel Feininger, scenografierea dialogului între forțele impulsive ale naturii și forțele organizatoare ale geometriei funcționează ca un laitmotiv. În acest mod, mai subtil, componenta coregrafică apare tot mai frecvent în stilul lui Kandinsky din anii '20—'30. În *Micile universuri*, titlul care s-ar potrivi întregii lui creații picturale de după 1918, țîșnirile liniare au un pronunțat caracter coregrafic ; traiectoria lor este a unor gesturi și mișcări dansante, riguros organizate pe substratul turburător, agitat, al unei organicități puternice. Nu mai puțin evident este tot acest efort victorios în pictura futuristă italiană : încercările lui Boccioni și Soffici au pornit de la descompunerea și analiza unor mișcări de dans care semănau aidoma cu dansurile revuistice din epocă.

Motivul însuși al păpușii articulate, al marionetei, al manechino-ului a început și el să circule în felurite forme în pictură.

Geometria aceasta gestică generată de expresionism, susținută de o cultură spiritualizată a organicității și „naturalului“, este una din componentele demonstrative ale calității artei moderne, argument solid și gingaș în același timp, în favoarea coerențelor ei profunde și diversificate. Înaintarea în timp a înmulțit și complicat raporturile, devenind tot mai accentuate și influențele artelor plastice asupra spectacolului coregrafic îndeosebi. Aici se poate întrevedea spațiul propice unor alte cercetări de amploare.

Experiența artei moderne, ca în atîtea alte împrejurări, a atras atenția, în noi moduri, și asupra unor aspecte legate de prezența componentei coregrafice în arta plastică a secolelor trecute. Nu asupra dansului ca motiv, în primul rînd, deși, în unele cazuri, de pildă în

pictura rococo-ului, la Watteau, la J. B. Pater, ș.a. „scenele de dans“ cuprind întreaga imagine ; nu există o focalizare a personajului dansant, ca la Degas, ci *totul* dansează. În pictura și sculptura barocului tîrziu, din care descinde ceva mai liniștit, rococo-ul, vîrtejurile dansului sînt ale materiei înseși. Ritmurile decid, chiar și acolo unde obișnuim să credem că rolul prim îl deține culoarea : la Tintoretto și Tiepolo, la Pacheco, la Maulpertsch. Un alt exemplu, anterior în timp : ritmurile musculare ale personajelor lui Michelangelo din frescele Capelei Sixtine ar putea fi privite și din unghiul de vedere al unei energetici a materiei, captată în rețele de mișcări ordonate prin ritmuri structurate coregrafic. O adevărată filosofie a corporalității există acolo, prefigurînd temerarele lupte și confruntări corporale cu spațiul, ale dansului expresionist în variatele lui înfățișări — de la Loïe Fuller la Martha Graham și Maurice Béjart.

Că meditațiile asupra corporalului își mărturisesc legătura și cu mișcările coregrafice, constituie un adevăr prezent din timpuri foarte vechi, de pildă, oriunde în sculptura indiană de toate felurile. Existența afirmată a corpului uman se definește și se identifică prin dansul care organizează materia, par a spune toate acele reliefuri monumentale, statui ori statuete, dar și picturi ori miniaturi. Ideea că dansul este și atitudine spirituală nu i-a fost străină nici picturii gotice tîrzii : celebra *Înviere* a lui Mathias Grünewald de la Muzeul Unterlinden din Colmar, care a stîrnit atîtea discuții și controverse, este un dans iluminat al personajului ei principal, trup nu eliberat de materie, ci care a transfigurat-o, a reorganizat-o, a regrupat-o în alt context, al luminii, exprimat la Grünewald prin mișcări „dansante“.

La rîndul lui, manierismul oferă numeroase sugestii coregrafice ; cele mai caracteristice se leagă de mișcările și expresivitatea mîinii. Aceste mișcări au fost cu siguranță incluse, asimilate, adaptate de mulți artiști coregrafi de dans clasic sau modern. Și nu este vorba numai de grație, ci și de spațiul de mister proiectat de mîinile și gesturile pictorilor manieriști, din portretele ca și din compozițiile cu mai multe personaje. În lumea lui Bronzino, Pontormo, Parmigianino sau Rosso, mîinile duc o

viață a lor, cu mișcări — după caz — mai accentuate, mai discrete, uneori aproape imperceptibile, concentrînd aluzii, incifrînd sensuri, sugerînd enigme, provocînd curiozitate. Privind aceste mîini, aștepți să le vezi pornind spre spațiul pe care-l vor ordona ; în schițarea mai mult sau mai puțin pronunțată a mișcărilor există presimțită o ordine geometrică. Va fi fost și acesta unul din izvoarele stilului coregrafic și pictural al lui Schlemmer. Înrudirea construcțiilor lui figurale cu structura compozițională a imaginilor în general și a personajelor în special aparținînd manierismului de tipul numit de René Huyghe „de cvadratură", este evidentă. Volumetric geometrizate prin desen — ca în straniile compoziții ale lui Luca Cambiaso, unde personajele sînt aidoma unor păpuși-roboți articulați — sau, mai subtil, indirect geometrizate prin acțiunea luminii care dă figurilor consistența paradoxală a unor mici monumente în mișcare — ca în picturile lui Domenico Beccafumi —, sau, mai tîrziu, ale lui Georges de la Tour, aceste personaje ori altele din aceeași familie prezic figurinele lui Schlemmer. Doar solemnitatea tainică a vechilor gesturi este înlocuită cu o voioșie jucăușă, în felul ei dadaistă ; în acest sens în ea străbat și unele corespondente cu baletele pieselor lui Molière, pe vremea cînd dansatorii nu erau decît bărbați, ca și personajele — exclusiv masculine — ale baletelor lui Schlemmer. Ne-am putea întreba, la capătul acestei rapide traversări a unui teritoriu cu o surprinzătoare eflorescență de corelații posibile, dacă există o pictură declarat anticoregrafică. Ne-am putea gîndi la pictura veche egipteană ; și totuși ritmica gesturilor, în ciuda hieratismului lor, lasă deschise îndoieli. Sau la pictura bizantină, de icoane în primul rînd ; și totuși, amintindu-ne de frescele moldovenești, de scena *Arborelui lui Ieseu,* de la Voroneț, cu ritmurile ei, precauția se instalează, o dată cu gîndul la rolul și efectele noncorporalității de program a picturii bizantine.

IMAGINARUL ÎN POETICA LABIRINTULUI

„Pictura poate transforma un copac într-o idee ; și dintr-o idee poate face un copac", spunea Dubuffet. Cu aceste cuvinte, într-o formulare modern bruscată, el

schița harta dintotdeauna a teritoriilor picturii ; poate că și ale acțiunii spirituale în general. Reținea, în același timp, plurivalența demersului artistic și libertatea lui de a se contrazice pe sine însuși. S-ar putea adăuga aici că această șansă a dreptului la contradictoriu este în fapt o piatră de încercare a autenticității experiențelor artistice. În acest context și privit astfel, realul nu-și pierde prioritatea existențială, mărturisită de atîția din reprezentanții actuali ai imaginarului sau ai conceptualului ; l-aș cita doar pe Fautrier cu „nici o formă de artă nu poate trezi emoții dacă nu include și o parte de real". Acest real își pierde însă aroganța imperativă ; îl găsim față în față, în concurență deschisă, sportivă, cu propriu-i chip devenit idee ori cu imaginarul propriu-zis. Această confruntare nu este niciodată adversă, nici chiar în realismul programatic de anvergură (să ne gîndim la forța cvasimitică a imaginilor lui Courbet sau la subtextele de neliniștită incursiune în ireal ale atît de realistelor desene ale lui Menzel) ; dar nici în nonfigurativismul cel mai categoric : Kandinsky corela „marea abstracție" cu „marele real", iar Mondrian considera aceeași opoziție „generatoare de echilibru", convins fiind că „ceea ce este adevărat în artă trebuie să fie adevărat și în viață". Felul în care se desfășoară întrecerea aceasta, tensiunea ei ascunsă sau mărturisită, puterea ei de iradiație constituie evenimentul imaginii, acțiunea ei interioară. Nu vorbesc pictorii despre ceva ce se „întîmplă" acolo, pe suprafața tabloului ? Întotdeauna m-a intrigat termenul acesta, plasat în contextul unei arte, teoretic vorbind, statice. Mi se pare însă acum că unul din principalele episoade ale „întîmplărilor" din imaginea pictată este tocmai actul prin care ea își măsoară puterile, își stabilește regula jocului și începe să înfrunte semnele realului ca și pe cele ale mentalului, colaborînd de fapt la organizarea aventurii unei lupte ce uneori este, alteori nu, un simulacru. Dimensiunile, ritmurile ei, apelurile — sau nu — la ajutorul unor predecesori și precedențe, impregnează caracter operei, din toate punctele de vedere, dar mai ales din cel al operei de artă ca mod de a trăi raportul dintre real și imaginar, ca dialectică a vieții însăși, incluzînd, firesc, și trecutul.

Poate că niciunde urmărirea acestor demersuri nu se arată mai ispititoare decît în opțiunile declarate hotărît

pentru frecventarea irealului ; în familiaritate cu el sau, dimpotrivă, cu respect și distanță, în spaime voluptuoase față de el ori în meticulozitatea lucidă ; în ironie detașată sau în crispările voluntariste, pline de gustul puterii ; în liniștea meditației care, de la un anumit grad de adîncire înainte, poate transmuta observația calmă în dramă a formei și culorii în sine ; în investigările stăruitoare ori fulgurante.

Este invocată, uneori, în aceste opțiuni și o noțiune unificatoare în sprijinul celor temerari, porniți la asaltul imaginarului, supra și irealului, sau al conceptualului, toate aflate la primejdioasa răscruce cu realul, ori la capătul treptelor care urcă sau coboară spre el. Noțiunea este denumită de unii din artiștii români cu preocupări de acest fel poetica labirintului, desemnînd și subliniind prin adaosul termenului „poetică", nota procesuală, de „demers" acordat noțiunii. De fapt, singur, conceptul de labirint, examinat și reexaminat în simptomatica și funcțiile lui posibile, sprijină mai bine înțelegerea opțiunilor atît de variate și de complicate ale incursiunilor în straturile, spiralele și treptele realului — mai curînd decît în afara lui.

„Labirintul" este o metaforă ; ca atare și poetica lui. Totuși, primordial el este arhitectură, construcție ; un existent vizual, cu soliditate inebranlabilă, chiar dacă imaginară. Labirintul este o formă de organizare, și nu numai de trăire a spațiului imaginar. El este un adaos adus spațiului real, adaos de semne care pot influența experiența perspectivei spațiale. Din acest punct de vedere, conceptul „labirintului" vine în întîmpinarea uneia din problemele fundamentale ale artelor vizuale de astăzi : cea a readaptării de ordin filosofic, psihologic, tehnic, la experiențele spațiale contemporane care tind să facă necesar transferul binomului real-ireal spre străvechiul binom vizibil-invizibil. Încă din 1938 Max Beckmann formula această neliniște a lui — și a altora — „Decisivă devine pentru mine tatonarea pipăită a spațiului-înălțime, lățime, adîncime — spre a-l transpune astfel pe o suprafață, pentru ca din acele date ale realului să se compună cîmpul abstract al tabloului care-mi dă certitudine, mă apără în fața *infinitului* spațial [...] Spațiul-*spațiul*-și iar spațiul, zeitatea nemăsurată care ne înconjoară și în care noi înșine ne aflăm ! Aici stă problema picturii mele". Acest spațiu — real — este însă compus din straturi, cel vizibil și cel invizibil. „Ceea ce mă preocupă în primul rînd, scrie Beckmann, este idealitatea care se află dincolo de realitatea vizibilă. Eu caut în prezențele date puntea spre invizibil. De aceea, pot spune că pentru mine rămîne esențial un lucru : să cuprind magia realului și acest fel de real să-l traduc în termeni de pictură [...] Poate părea paradoxal, dar într-adevăr *realitatea* este cea care constituie de fapt misterul existenței". (în Max Beckmann, *Briefe und Tagebücher, 1940—1950,* München, 1979). Nu este singura mărturie de acest fel și nici nu reflectă doar o orientare sau o ramură de cercetare din arta modernă ; rămîne totuși de primă relevanță, mai ales pentru opțiunile și experimentele care ar putea fi puse sub semnul „labirintic". Acestea trăiesc raporturile cu spațiul ca o încleștare tensionată a înaintării pe un teritoriu enigmatic, dar nu haotic ; plin de incertitudini, deși de o perfectă coerență a construcției care totuși trebuie „înțeleasă", „descifrată", „descuiată". Ce altceva este ispita abisalului, a profunzimilor realului decît o intrare, pentru investigație în spații labirintice ? Dar miticul nu se definește și el în primul rînd prin spațiul pe care-l ocupă ? Iar magicul prin spațiul pe care-l transformă, înstrăinîndu-l ? Grotescul este și el creator de spațiu, fără ieșire sigură Dar iată-l iarăși, labirintul, ca spațiu de înstrăinare ; nu păcăleală, ci ceva care seamănă întocmai cu realul, de fapt și *este* ceva real, decît că n-are ieșire, dar pare și lasă speranța că ar avea. În același timp labirintul are și înfățișări stenice ; este un loc în care se avansează ; înaintarea devine acolo rostul esențial : mersul înapoi nu rezolvă nimic, dimpotrivă, poate mări încurcătura. Din această angajare sceptic-stenică într-un drum cu riscul senin asumat al non-ieșirii, al impasului, se ivește pe de o parte, o dimensiune morală : a întreprinderii de acte curajoase în sine, de intrare cu devoțiune și încredere gravă într-un spațiu al simbolurilor active ; pe de alta pot apărea, tocmai într-un asemenea context sensibil, labil, semnele unei poziții de șagă, de umor. Este un indiciu bun dacă ele apar ; fiindcă înseamnă că în preajmă nu se află prăpastii pe a căror margine simțul

umorului să piară. Un bun labirint, bine construit, nici nu cunoaște primejdia prăpastiei. Geografia lui este una riguroasă, de peisaj ocrotit și ritmat, sensul originar al labirintului fiind de altfel acesta de construcție, corelabilă peisagistic prin opoziție cu grădina paradiziacă. În acest sens labirintul poate fi investit cu o aură de spiritualitate, ca exercițiu disciplinar : prin ispita erorii, care este astfel concepută și ca dimensiune eroică, interogație superioară, strategie de magician. Umblatul prin labirint ar fi deci o dojană salutară, premergătoare purificării, folosindu-se de dialectica erorii și punînd în mișcare funcția eliberatoare a imaginarului. Nu de iconografia labirintului este însă atît vorba în căutările artiștilor, cît de demersul labirintic, deși unele forme ale creației plastice contemporane tind să reia și motivul labirintului sub diferite aspecte. În neo-expresionismul figurativ traseul labirintic este o suită de stații ale unui „Calvar" fără ieșire ; alteori el apare ca „interpretare labirintică" a structurii organice interioare a ființei vii sau — acum mai rar — a peisajelor anorganice din natură. Mai puțin se îndreaptă în asemenea direcții cei care, în arta românească, rețin cîte ceva din poetica sau din construcția labirintului, ori, mai precis spus, din amîndouă. Metafora demersului labirintic — indiferent dacă aria de cercetare este străbătută cu gravitate și solemnitate sau cu disponibilitate la umor, ironie, grotesc — apare, de cele mai multe ori, nu atît ca o dezvăluire a realității subiective, deci a scormonirii în autobiografia spirituală (sau nu în primul rînd a acesteia), cît ca o mărturie a conștiinței culturale, ca strigăt de apartenență, ca apel, ca misiune a ieșirii ori scoaterii din labirint, spre regăsirea, dincolo de ordinea labirintic-misterioasă a abisalului, miticului, magicului, a ordinii iluminate, reale, a adevărului. Ideea este că dacă singur, ca om, nu poți să ieși din labirintul ispititor, artistul ar fi poate în stare să te ajute. Să nu fie oare acesta unul din tîlcurile acelei picturi emblematice a lui Paul Klee, intitulată *Distrugerea labirintului*, din 1939 ? Ea mai oferă și un alt tîlc : ar fi regretul, poate profetic, în acel an, pentru dispariția, chiar și numai temporară, a acestei unelte a spiritului în acțiune, care a fost și este imaginea labirintului.

CHIPURI ȘI CONTRASTE ÎN MOTIVUL SUFERINȚEI FIZICE

Curiozitatea de a supune unui mic examen prezența, frecvența, terenul favorabil, modurile de apariție și interpretare ale acestui motiv în arta plastică, mi-a fost stîrnită de afirmațiile, nu puține, privind caracterul în general „morbid" al multora din manifestările artei moderne. Sînt afirmații provenite din surse diferite, inclusiv din partea unor specialiști. Nefiind însă prea clar conturată această caracterizare, este presupusă a izvorî nu atît din motivații iconografice, cît dintr-o perspectivă psihologizantă privind în primul rînd atitudinea față de viață, concepția despre lume a artistului, care transpar în viziunile artiștilor. Așa să fie ? Și dacă este, atunci în ce măsură și sub ce formă concretă se manifestă ele ? Abordînd sau evitînd cu totul realitățile însesi ale morbidității umane ?

Examenul a pornit și s-a desfășurat în doi timpi, printr-o privire comparativă, sub acest aspect, între arta europeană a secolelor XIII—XVIII și cea a secolelor XIX—XX. Începînd, deci, în „numărătoare inversă", cu perioada modernă, și precizînd punctul de pornire după mijlocul secolului al XIX-lea, de la impresionism încoace, apăreau izbitoare, în primul rînd aerul de sănătate și robustețe al picturilor impresioniste, chiar și ale lui Degas, în portretele sale feminine, care totuși nu menajează întotdeauna mizeriile trupului omenesc. Încrederea secolului în viitor se află sigur ascunsă în textura imaginilor. Nu numai că personajele și natura în care se mișcă sînt sănătoase, dar această sănătate pare a fi, la propriu vorbind, una din marile teme ale picturii și desenului impresionist ; „eine heile Welt", cum denumesc germanii cu un termen sintetic și nuanțat, totodată, existența — posibilă — a unei lumi „vindecate", redevenită pură și viguroasă, ce ne surîde din acele mici universuri ale luminii fără umbre. Dacă nu mergi în adîncimea lucrurilor și rămîi mai la suprafața lor, nu se poate întîmpla nimic neliniștitor, par a spune Monet și Pissarro, Sisley și Renoir, Mary Cassatt și Nicolae Grigorescu, Szinyei Merse și chiar Max Liebermann. Impresionismul exprimă în felul lui, și primul după arta rococo-ului, o viziune

paradiziacă. Predecesorii lui imediați, reprezentanții Barbizonului, tindeau spre ea, dar vălul de melancolie moștenit de la romantici, în ciuda delicateții lui, le-a barat drumul spre paradisul perfect senin. Impresionismul a fost o pictură fără conștiința păcatului originar, fără sentimentul existenței răului. De aici și nota puțin fadă cu care, în ciuda voioșiei și fineții ei, ne apar astăzi sălile muzeale cu pictură impresionistă : resimțim parcă lipsa unei anume dimensiuni, necesare experienței noastre. Realiștii sfîrșitului de secol — excepție făcînd caricaturiștii și desenatorii satirici, și alți artiști cu înclinații militante, care se mai opresc uneori la distorsiuni și suferințe fizice ca rezultînd din anomalii ale organizării sociale — sînt viguroși atît în tematica lor cît și în atitudinea față de o realitate în care, chiar văzută critic, au o funciară încredere. Leibl, Menzel, Courbet — trei mari nume ale sănătății realiste, trei pictori care parcurgînd realul și susținîndu-și asemenea investigații cu entuziaste profesiuni de credință ocolesc totuși aspectele suferințelor individuale, fizice sau psihice, ținînd de boală. Dacă punem între paranteze simbolismul, adăugîndu-i și unele fețe ale prerafaelitismului englez asupra cărora voi reveni, arta plastică modernă, în drum spre revoluția artistică a secolului al XX-lea, în pregătirea mișcărilor înnoitoare așa-numite de avangardă, își va demonstra pe deplin indiferența față de realitățile și problemele morbidității, ceea ce, avînd în vedere esența energetică și caracterul tonic al spiritului misionar al acestor mișcări și în general al artei moderne, apare firesc. Numai deprinderea — îndelungată vreme — de a nu aplica și în cercetarea artei moderne, metodologii obișnuite în studiul artei vechi, a putut naște eroarea unor limitări ale analizei și interpretării la operă și contextul ei biografic ori social-istoric îngust, omițîndu-se conținuturile conceptuale și contextul psiho-somatic revelatorii ale creației artistice din secolul al XX-lea. Din ele face parte și această „tonicitate", așa cum o caracteriza, ca trăsătură a epocii începutului de secol, Ștefan Zweig, în evocarea *Lumii de ieri,* purtînd subtitlul *Amintirile unui european.* Era o lume în orice caz preocupată de tonicitate și sănătate. Sînt anii primelor campanii ale naturismului, ale curei lui Kneipp, ale modei culinare a crudităților, ale nudismului, ale faimoasei co-

loniii de intelectuali-artiști, savanți, filosofi și utopiști politici de la Monte Verità din Ascona (Elveția) — reuniți pentru a regăsi disciplina liberă a unei vieți sănătoase. Sînt anii medicinei naturiste și ai antrenamentelor lui Rudolf Steiner în sensul dezvoltării și îngrijirii corpului uman ca „unitate" individualizată și nu ca un simplu conglomerat de organe ; sînt anii vindecărilor radicale prin incursiunea freudiană în profunzimile conștiinței. Influența acestor aspecte — în artă — ale preocupării pentru organismul uman psiho-fizic și buna lui funcționare, a acestor noi idealuri privitoare la sănătate, a fost considerabilă. I se datorează în mare parte iconografia expresionismului german din perioada „Die Brücke" — este vorba de tema „nudurilor în natură" ale cărei surse formale descindeau, desigur, din Cézanne, dar în substanța programului iconografic și conceptual proveneau din naturismul epocii ; în parte euforismul cromatic al orfismului francez și al rayonnismului rusesc, și în ansamblu gama cromatică, nu mai puțin euforic-optimistă, deliberat înviorătoare — a tuturor geometrizanților și în general a abstracționiștilor din anii '20, în frunte cu Mondrian, Van Doesburg, Kandinsky și alți reprezentanți ai Bauhausului. Astăzi, cînd în moda vestimentară, ca și într-o predilecție accentuată a pictorilor, domină culorile închise — negrul, brunul, cenușiul — excepție făcînd doar neoexpresioniștii cu brutalitățile lor cromatice —, iar culorile vii rămîn agreate mai curînd în ipostaza de agrement, orice reîntîlnire cu pictura geometrică și informală interbelică este reconfortantă, în cel mai autentic spirit al terapeuticii organiciste. Iar dacă ne gîndim la sculptură, viziunea lui Brâncuși oferă un exemplu din cele mai convingătoare ale unei tonicități echilibrate și senine. Preocupări de acest fel, care în cadrul Bauhaus-ului și la Johannes Itten în special, aveau un caracter programatic pronunțat, exprimau la acea dată o poziție specifică tocmai a artei plastice. Iconografic vorbind, tema bolii nu poate fi întîlnită în pictura și grafica epocii, dacă îi exceptăm pe cei cîțiva reprezentanți ai expresionismului tîrziu, ca Otto Dix, George Grosz, Georg Scholz, cu picturile lor antirăzboinice, în care imaginea infirmităților la invalizii de război apare cu amănunțiri naturaliste și descrieri crude, cum de la evocările de masacre și torturi din pictura religioasă anterioară Renașterii, cu

deosebire în spațiile geografice de limbă germană, nu s-au văzut decît puține în arta europeană. În aceeași filiație se înscriu și unele picturi ale lui Max Beckmann; nu însă cu subiecte antirăzboinice, ci înfățișînd, la propriu, torturi ca în *Noaptea* (1918/19), scenă ambiguă, în cel mai pur stil Beckmann, din care nu se desprinde clar dacă cei torturați sînt victimele unui chef de carnaval degenerat — ceea ce s-ar putea presupune după gramofonul cu pîlnie răsturnat — sau victimele unui atac banditesc. În toate cazurile citate este vorba însă de suferințe impuse unor oameni de către alți oameni: distorsiuni corporale, ruperi de membre, capete și gîturi sucite, în bună tradiție imagistică gotică, și nu de suferințe inevitabil iscate din însăși natura omului, așa cum romantismul și mai ales simbolismul le va încarna — în felurite sofisticări — cu imagini voit încifrate. Este de observat aici că în grafica românească interbelică, unde motivul invalidului de război apărea frecvent, niciodată acesta nu descria naturalist detaliat astfel de suferințe.

În timp ce, cu aceste puține excepții, arta plastică interbelică s-a afirmat ca o artă stenică în manifestările ca și în căutările ei, beletristica a fost impregnată, în cîteva din operele decisive ale epocii, de tema bolii, și de analiza acțiunilor ei insidioase, la Thomas Mann în primul rînd: romanul *Muntele vrăjit* este nu numai un studiu al bolii și al mecanismelor ei, dar exprimă și o fascinație cu sonorități wagneriene, a eroziunii fizice. Ea este văzută și ca „păcat" misterios, capabil să provoace o transmutație a forțelor deteriorării spre calitatea psihică, intelectuală asociată cu o difuză notă erotică. Sursa romantică, prin intermediere wagneriană, a acestei viziuni a lui Thomas Mann este evidentă, pînă și în maladia aleasă ca motiv: tuberculoza pulmonară, ftizia, boala aureolată a geniilor începutului de secol al XIX-lea, aducătoare de moarte dar și de nemurire prin creația artistică. În traseu paralel ca tîlc acordat bolii, dar cu o componentă socială care nu există decît în plan teoretic, Marcel Proust oferă cu *În căutarea timpului pierdut* etapele experienței autobiografice a unui univers geografic, cultural, sentimental, social, ale cărui înțelesuri se complică dar se și adîncesc treptat, pe măsură ce fragilitatea sănătății autorului se transformă în boală — tot o boală respiratorie, astma care,

pe de o parte, îi pune multiple piedici în viața cotidiană și în cea socială, pe de alta îi ascute sensibilitatea și dă tuturor lucrurilor un relief atrăgător, ispititor. Scrierile lui Kafka includ și ele personaje afectate de maladii și alte suferințe fizice — nuvelele în special; și la el sensul bolii se leagă de un context al „vinovăției", dar și al „răului" necesar — deci eficient — în structurile lumii. Într-un nou eseu despre Kafka, intitulat *Celălalt proces*, Elias Canetti urmărea cu perspicacitate cît de prezente sînt în literatura de notații a lui Kafka — jurnal, fragmente de scrisori — observațiile asupra propriului corp, cunoașterea alternanțelor de stare bună și mai puțin bună. Factorilor capabili să producă îmbolnăviri — de pildă, aerul viciat — Kafka le conferea un rol malefic, aducător de nenorociri. Iar în ceea ce privește raporturile dintre starea de sănătate și activitatea de creație, Canetti amintește că pentru Kafka faptul de a nu reuși, dintr-un motiv sau altul să scrie, îl îmbolnăvea în cel mai categoric înțeles al cuvîntului. În acest sens Canetti releva un pasaj dintr-o scrisoare a lui Kafka către Felice, logodnica scriitorului: „Atunci cînd pentru însuși organismul meu a devenit limpede faptul că scrisul este cea mai fertilă dintre opțiunile posibile ale ființei mele, toate energiile s-au îndreptat în această unică direcție, lăsînd deoparte și golind de orice conținut toate celelalte aptitudini" (3 ian. 1902).

În timp ce aceste modele scriitoricești găseau ecouri imediate sau mai tîrzii, în arta plastică dominanta stenicului își continua mersul sub cele mai variate înfățișări, una din ele fiind chiar persoana fizică a artiștilor — cei mai numeroși longevivi în robustă stare fizică, s-au numărat în anii de vîrf ai artei moderne, printre înșiși celebrii ei reprezentanți: Henri Matisse, Picasso, Chagall, Brâncuși, Hans Arp, Henry Moore, Karl Schmidt-Rottluff, Th. Pallady, J. Al. Steriadi, M. H. Maxy, Marcel Iancu, Kandinsky — și lista rămîne deschisă. După al doilea război mondial, informalul expresionist american, cu exploziile lui energetice, găsea noi căi mai gălăgios-retorice de a exprima optimismul și încrederea tipic americană în energia stenică. Nici abstracționismul liric meditativ al lui Mark Rothko sau geometric meditativ al lui Barnett Newman, nu sînt, în certitudinea liniștii lor, mai puțin „stenice" deși în alt înțeles decît cel european și

american, avînd în vedere sursele extrem-orientale cărora acești artiști s-au adresat, Rothko în special, interesat intens de experiențele Zen, ca și mulți alți artiști americani ai anilor '50—'60. Spre oricare dintre amețitoarele — prin numărul și diversitatea lor — orientări, mișcări, curente, programe, ne-am îndrepta, nu vom întîlni decît sporadic și nesemnificativ tema suferinței pur individuale, a maladiei. Vor fi aluzii militante la suferințe de ordin social și politic — atît arta vest-germană cît și în cea din R.D.G. sînt pline de precizări naturaliste — în spiritul propriei tradiții ; uneori și în arta italiană ; vor fi distorsiuni fizice, pînă la învecinarea cu monstruosul, în reducția neoexpresionistă a figurii umane la prezența unui contur și a unor mișcări primitivizate sau infantilizate ; din aceste viziuni nu va dispărea însă — dimpotrivă va fi accentuat — tumultul energetic biologic. Body — arta (arta corporală), în care subiectul operei de artă este însuși trupul viu al artistului care spre deosebire de dansatorul ce înscrie arabescuri în spațiu, transformă spațiul prin mișcări corporale compuse într-un cîmp energetic, destinat să-l cuprindă și pe privitor, mai precis spus, să-l contamineze, are programul cel mai puternic definit, la limita extremă a voinței de a da un sens „antipatologic" artei. Alte orientări, din descendența constructivismului, sau cele cu implicații de artă video, sau angajate în realizarea de ansambluri de artă ambientală și „instalații" presupun implicit un impact asupra stării psiho-fiziologice a privitorilor. Sînt genuri de artă care țin în mod deliberat să nu ignore adevărul că arta poate avea virtuți terapeutice, în orice caz în sens preventiv. A căuta o explicație pentru aceste stări ar fi nu numai complicat, dar și oarecum riscant — conexiunile proceselor de afirmare și evoluție ale artei din secolul XX sînt mult prea numeroase și puternice în teritoriile cele mai înfierbîntate ale timpului — în primul rînd ale vieții social-politice, cu labilitatea ei specifică. Și totuși se pot desprinde unele raporturi cauzale sau de paralelism între dezvoltarea educației sportive, a educației fizice în general, a cultului tinereții sănătoase, a preferințelor pentru tipurile de frumusețe — masculină și feminină — din care nota morbidezzei este eliminată, a gustului pentru locuința luminoasă, fără încărcătură masivă — considerată, uneori pe nedrept, semn de prost gust și parvenitism

— și existența acelui substrat de robustețe de netăgăduit al artei plastice moderne. Mai există un element care a contribuit substanțial, generînd armonii benefice ori disonanțe stimulator-provocatoare, la stabilizarea frecvenței unui caracter și a unor predilecții stenice în arta plastică, în comparație cu poezia și beletristica. Acest element este componenta corporală a creației artistice vizuale, legată de componenta ei obiectuală. Prezența fizică a artistului, forța lui fizică indispensabilă, deși în grade diferite, după tehnica în cauză — atît în sculptură și gravură, cît și în pictură sau arta decorativă — așază aceste genuri de artă într-un context specific din punctul de vedere al rolului pe care-l poate avea în echilibrul de raporturi dintre componenta fizică și componenta psihică, precum și pentru interacțiunea lor. Privite astfel lucrurile, exercițiul artelor plastice echivalează, în felul lui, cu practicarea unui sport, implicînd, dacă nu neapărat robustețea vizibilă a artistului, în orice caz un anume echilibru organic ascuns, o forță fizică secretă dincolo de aparențele, uneori fragilizate, ale unor artiști bolnavi, „damnați", ca E. L. Kirchner, Modigliani, Pascin, și care permite acționarea directă asupra materiei supusă mîinii iar, astfel, inserțiunea în real a unor „obiecte". Locul, ocupat în spațiul populat de oameni, de obiectele artistice, oricare ar fi acestea, și oriunde ar fi ele așezate se impune ca o realitate ineluctabilă. Operele sînt prezente în lume în continuă înmulțire : prin cele nou create, la fel ca și prin cele redescoperite, redezgropate, redefinite. Acest univers secund care, în tot ce nu este artă aflată în muzee, făcînd în fapt parte din lumea obiectivă și materială a lucrurilor, trebuie deci să fie și un univers „rezistent" și este — la propriu și la figurat. Mai intervine însă și altă supoziție posibilă, pe plan psihologic de astă dată : paradoxal, tocmai în lumea de astăzi a progreselor medicale spectaculoase și a creșterii șanselor de viață, spaima de boală și moarte este mai mare decît oricînd în trecut, și ia caracterul unei superstiții. Sînt aspecte ale realului pe care mulți le socotesc că trebuiau să fie ocolite pînă și în formularea lor, dar mai ales în cea vizuală.

Privirile retrospective ale propusei numărătoare inverse ne vor arăta că lucrurile nu au fost întotdeauna așa. Excepțiile în arta secolului al XX-lea de la aceste, fie in-

voluntare, fie, dimpotrivă, eroice, ocoliri ale morbidității fizice, sînt efectiv minime ; în schimb întîlnite la nume mari. Primul dintre ei este Ferdinand Hodler, cu ciclul de desene — unic în felul lui — în care a portretizat-o pe prietena lui, Valentine Godé, în toate etapele bolii acesteia — un cancer — pînă la — și inclusiv — momentul decesului. Este un document în același timp obiectiv științific, de neîndoielnic interes medical, și de o zguduitoare intensitate emoțională. Este o geografie a suferinței, urmărită în urmele ei pe o fizionomie umană desenată ca o hartă ; trupul culcat, acoperit de albul imaterial al hîrtiei, a și dispărut din timpul care macină încă teritoriul expresiv al capului și feței. Lucrate între 1915—1918, atunci cînd Hodler depășise de mult preocupările simboliste, aceste desene readuc în actualitate ceva din ideea de sursă romantică a simboliștilor de a considera boala ca dimensiune inevitabilă și semnificativă a realului. Un moment următor, cu o ușoară tentă anecdotică legat în creația lui Hodler de încheierea acelui ciclu de desene în ziua tragică a morții Valentinei, confirmă încă reminiscențele și reziduurile simboliste ale viziunii care a generat și susținut desenele. Este vorba despre extaticul peisaj al lacului Leman, pictat chiar în dimineața decesului, de la fereastra camerei mortuare, în culori transfigurate — unul din cele mai pure și luminoase din întreaga serie a acestui fel de peisaje, începute în anul 1898. Ideea din subtext, nu lipsită de nuanțe wagneriene, nici de ecouri din viziunile muzicale ale lui Richard Strauss, atinge problema catharsis-ului, a eliberării prin suferință. Este un final de speranță în concordanță și cu temperamentul lui Hodler și cu spiritul tonic al artei vremii în general.

Alte excepții — puține — nu au același caracter explicit, ci se înscriu într-un context mai complicat, încărcat de aluzii, sugestii, în același timp fiind concentrat nu pe motivul propriu-zis, ci contopit, tot aluziv, în elementele materiale ale limbajului pictural sau plastic. Acesta a fost cazul lui Kokoschka, în straniul portret al unui personaj care, la puțină vreme după ce a fost portretizat, a suferit o paralizie ; în portret, premonitoriu, brațul și partea de corp ulterior lovite indică deja existența unor anomalii, semne ale îmbolnăvirii. Este bine cunoscută o împrejurare premonitorie asemănătoare în autoportretul lui Victor Brauner, înfățișat cu un singur

ochi, cu puțină vreme înaintea accidentului suferit de artist, în urma căruia și-a pierdut un ochi — exact cel din tablou. La Kokoschka mai apare și o altă modalitate, intens emoțională, aproape strangulant de impresionantă ; astfel, în pictura *Mireasa vîntului* (1922), autoportret cu Alma Mahler — cvasicaricaturizată în păpușă clovnescă în semn de răzbunare pentru că l-a părăsit și pe artist în favoarea lui Franz Werfel, în mai lunga suită de legături ale Almei cu oameni celebri — violenta suferință interioară a pictorului este transpusă într-o adevărată „suferință" a materiei picturale, îmbolnăvită în culoare și în însăși consistența ei turburată. Asemenea procedee de translare simbolică nu vom mai regăsi decît peste cîteva decenii la un post-expresionist, la danezul Karel Appel, în *Nudul tragic* din 1956, unde, ca și la Kokoschka, materia însăși a picturii pare impregnată de suferință. Un caracter ambiguu, aluziv totuși la substanța umană „coruptă", îl are și tratarea materiei picturale la britanicul Francis Bacon, în unele din portrete. La el optica nu este însă „medicală", ci în esența ei, religioasă și etică. Materia s-a corupt din păcat ; ca și David, autorul psalmilor, Francis Bacon vorbește despre mădularele în suferință, contorsionate, măcinate de un rău care pentru pictor rămîne imprecis, indefinisabil. Mai direct se exprimă iarăși prin autoportret și portret sculptorul austriac Alfred Hrdlicka : un desen intitulat *Autoportret depresiv* (1984) servește ca un soi de prefață vizuală la catalogul expoziției lui de desene și acuarele consacrate lui Richard Wagner și Adalbert Stifter, în 1985. În ideea de a demitiza niște idoli, Hrdlicka nu numai că relevă anume elemente pe care le consideră „demonic-patologice" în concepția și modul de viață al celor doi, dar el însuși se inserează în aceeași atmosferă de pendulări depresiv-extatice. În felul acesta, Hrdlicka readuce și include în actualitate, prin strategii postmoderniste, momente de cultură devenite „muzeale" ; alegîndu-le din aria presimbolismului, îi mimează și unele din trăsături.

Insula reprezentată de simbolism în Europa sfîrșitului de secol XX cu ecourile respective în Art-Nouveau-ul francez, în Jugendstil-ul german, în Modern-Style-ul englez, în Secession-ul austriac a favorizat pe teritoriile ei înflorirea unei vegetații stranii de motive, cu miresme amețitoare și neliniștitoare, din care n-a lipsit, în diferite

forme și ele puțin obișnuite, motivul bolii. Paralele cu preliminariile cercetărilor freudiene, cu momentul Charcot în dezvoltarea psihiatriei moderne, atenția simboliștilor pentru organismul uman bolnav se oprește aproape exclusiv asupra manifestărilor de dezechilibru și suferințe psihice. Acest interes ia forme complicate și subtile de acaparare a întregii imagini, astfel că elementul „morbid", prin însăși natura celui selecționat, care este mai greu definisabil și conturabil, pătrunde insidios în diferitele arii ale limbajului plastic. De aceea, apare și caracterul lor documentar, posibil util pentru știința medicală, așa cum s-a întîmplat și cu unele teme de acest fel din arta veche.

Cel mai autentic exemplu în acest sens îl oferă *Angoasa* lui Edvard Munch, tablou pictat în 1896, azi la Muzeul Munch din Oslo, cu două replici litografiate în 1896 — ceea ce dovedește interesul deosebit al artistului pentru subiectul acesta. Nu se știe de la ce provine „angoasa", ea nu este provocată de o cauză exterioară. Imaginea prezintă, în partea stîngă, un șir lung de personaje, în prim plan o femeie, apoi numai bărbați cu joben — unul din ei poate un autoportret. Coloana de chipuri încremenite, ca terorizate de o suferință interioară, înaintează într-un peisaj însîngerat de un cer roșu, neliniștitor, sub care, în unduiri, se întind sinuoase contururile unor dealuri și ale unei coaste de mal, totul învăluit parcă de primejdii malefice invizibile, purtînd, ca și figurile personajelor, simptomele unei boli neidentificate. Nu este singura operă de acest fel din creația lui Munch. În portretul de bărbat în peisaj, intitulat *Melancolie* (1894—95), reluat în xilogravură, se pot detecta simptome asemănătoare, chiar dacă mai atenuate. Un alt „mal du siècle", mai puțin spiritualizat decît cel romantic, îi macină pe acești suferinzi psihici ai finelui de secol. Și în arta românească a epocii există o operă în mod cert legată de mișcarea de idei medicale din psihiatrie : este sculptura *Mihai Nebunul* de Ștefan Ionescu-Valbudea. Sculptura a fost interpretată în fel și chip, i s-au atribuit tîlcuri sociale. Examinarea atentă însă a fizionomiei, coroborată cu faptul că sculptorul, interesat de probleme medicale psihiatrice, a audiat, în timpul șederii lui la Paris, celebrele cursuri ale lui Charcot, nu lasă nici o îndoială asupra temei acestei

sculpturi — una din operele de renume, cu unele componente simboliste ale sculpturii românești din secolul al XIX-lea.

Motivul suferinței psihice de tip melancolic se prelungește pînă în primii ani ai secolului nostru, fără să mai apară în mediile artistice ale avangărzii. Poate fi întîlnit la Ferdinand Hodler în două mari compoziții succesive : *Decepționații* și *Obosiții de viață* (1892—1904) ; la acea dată motivul a fost pus în legătură, în mod plauzibil în cazul lui Hodler, cu adeziunea lui la idei ale social-democrației din epocă. Pe această filieră motivul a pătruns și în arta românească, unde influența lui Hodler — și prin intermediul cercurilor artistice müncheneze — poate fi precis semnalată. La Luchian, la J. Al. Steriadi, la Băncilă, apare, ca și în scrierile socialiste, ca și în literatura de stînga a epocii, personajul „decepționatului", al „deprimatului", al „obositului de viață", împovărat de suferințe aflate la intersecția dintre viața persoanei și viața societății. Asemenea corelații sînt identificabile abia în momentele finale ale simbolismului, sau chiar în postsimbolism și cotitura lui spre un realism liric cu accente sentimentale, care s-a afirmat mai ales în zonele Europei centrale și de sud-est. În plin simbolism, conotația socială a patologizării sufletești era cu totul indirectă sau ocolită. Ar fi greu s-o găsim în coșmarurile imagistice ale lui Kubin sau Odilon Redon în cazul *Ciclopului* său de sorginte japoneză ; nici în straniile femei fatale — cu înfățișare robustă dealtfel — dar cu capete malefice — ale lui Burne-Jones și Gabriel Dante Rosetti, și ele marcate de enigmatice melancolii ; și nici în brutalele lupte cu moartea din gravurile lui Max Klinger ori în desenele cu substrat erotic morbid ale lui Félicien Rops.

De la simbolism un salt înapoi, de aproape un veac spre preromantism și romantism, descoperă că nu acea boală fizică — simbol de epocă — „boala de piept", pătrunde în imaginea pictată ori desenată, ci încă de pe atunci ravagiul psihic : coșmarul obsedant, cu subtext erotic, la Füssli ; erotismul rococo-ului, subtil, senin, lipsit de presimțirea adîncurilor încurcate și uneori funeste își găsea în Füssli un contraargument, un oponent, un explorator înverșunat al necunoscutului din noi. Preocu-

părilc lui Füssli rămîn totuși izolate. Portretistica și peisajul romantic — între rococo, neoclasicism și realism — nu ignoră suferința mai puțin, ba chiar prezintă, la unii peisagiști germani, elvețieni, sau în compozițiile lui Delacroix, de pildă în cele din seria *Corăbiei lui Dante*, o năvalnică vigoare. De un interes deosebit — tot pentru domeniul psihiatric — este și figura *Nebunului asasin* de Géricault (la Muzeul din Gand), figură care nu are în ea nimic fioros, dimpotrivă, o expresie a ochilor profund îndurerați, și, imprimată în toată mimica feței, în însăși osatura și musculatura ei, o iremediabilă, parcă, prăbușire interioară.

Va trebui să sărim peste două secole înapoi pentru a ieși din această rezervă în fața suferinței fizice. Chiar și în secolul al XVII-lea imaginile de acest fel sînt rare. Motivele iconografice care le-au favorizat în tot cursul evului mediu, în primul rînd „Patimile", viețile sfinților și diferite scene de luptă, deși au continuat să facă obiectul multor opere în Renaștere, manierism și baroc, în ceea ce privește reprezentarea suferințelor fizice, s-a manifestat în evocarea lui o decență, o moderațiune. Interesul științific pentru ele a putut da naștere unei picturi ca *Lecția de anatomie* a lui Rembrandt, dar nici unul din realiștii „avant la lettre" ai secolului al XVII-lea olandez sau francez nu se va preocupa de asemenea teme. Va fi înfățișată sărăcia — în viziunea fraților Le Nain și a lui Georges de la Tour ; bătrînețea — în primul rînd își au loc la acest punct autoportretele rembrandtiene, dar și „portretul mamei" ; la Murillo vom întîlni infirmitatea în portretul copilului cu *Piciorul ciuntit*, nicăieri accentul nu este însă pus pe suferință. Ceva din respectul pentru curgerea firească a destinelor, o înțeleaptă resemnare în acceptarea lor stăruie la cei doi artiști francezi și la Rembrandt, un curaj aproape voios face să surîdă chipul băiatului din celebra pictură a lui Murillo. Adevărata intensitate, nemascată, a suferinței fizice, curajul înfățișărilor și descrierilor, exactitatea relatării medicale, lipsa de reținere în astfel de relatări se găsesc — numeroase — în arta gotică și cea postgotică, impregnată de viziunea ei asupra lumii. Iar în interiorul însuși al spațiului gotic fenomenul există cu precădere în arta teritoriilor germanice sau cu locuitori de limbă germană : din provinciile germane, prin

Elveția și Austria, pînă în zonele locuite de sași în zone din centrul, sud-estul și estul Europei. Pictura, sculptura, gravura, ilustrația de carte a goticului din aceste țări sînt, între secolele XIII-XVI, străbătute de strigătul straniu al motivelor suferinței fizice. Adeline Hulftegger a identificat în aceste manifestări „o violență expresionistă", care există, după părerea ei, și în arta peninsulei iberice. Nu însă și în frecvența motivului studiat aici, frecvență care nu poate fi cu nimic întrecută de arta zonelor mai sus menționate. Vedem răniri și fracturi, jupuiri de piele, cu exacte descrieri anatomice și capete tăiate, cu sînge țîșnind ; astfel de imagini apar uneori cu brutalitate și în arta flamandă, la Dirk Bouts de pildă, în *Justiția lui Otto al III-lea*, iar în pictura elvețiană la Niklaus Manuel Teutsch în *Decapitarea Sf. Ioan Botezătorul*, realizată printr-un amestec de detalii crude, perverse și misterioase ; torturi operate cu felurite instrumente, la care asistă spectatori impasibili, doar curioși, nici măcar înfricoșați, uneori aprobativi. Oamenii acelor vremuri erau căliți la chinuri proprii și la vederea celor ale altora ! Scene de acest fel din pictura de altar a „Patimilor" de Albrecht Altdorfer pot sluji ca documente medicale și de psihologie a mentalităților, dar și a resorturilor umane ascunse în materie de cruzime. La Grünewald, *Crucificarea* trece simptomele materiale ale trupului rănit pe registrul fantasticului. Cei mai necruțători sînt însă micii maeștri ai provinciilor. Pentru mulți dintre ei desfășurarea naturalistă a detaliilor înspăimîntătoare pare a constitui o delectare a însuși meșteșugului picturii. Găsim în imaginile cîte unui altar de sat precizium ale descrierii de orori, care l-ar speria și pe un exersat amator de filme de groază. Un exemplu — nu chiar cel mai cumplit, capabil să facă vreo concurență picturilor de acest fel ale mai multor maeștri anonimi din muzeele germane de la Köln și Frankfurt, de la Berlin, Leipzig, Saarbrücken sau Hamburg — este pictura altarului de la Proștea Mare, azi la Muzeul Brukenthal din Sibiu. Familiaritatea aceasta cu suferința fizică, chiar și atroce, trebuie pusă în legătură și cu unele tratamente medicale din epocă, în special cele chirurgicale și dentare — și ele înfățișate în pictură, gravură și sculptură. Instrumente fioroase, pe care le poartă „sfinți vindecători" — specializați în anumite boli — cum ar fi Hildegunda în

bolile dentare, sau Cyriakus în epilepsie și alte boli nervoase, ori Haralambie în marile molime ale acelor vremi : ciuma, holera, vărsatul negru. Există în acest sens o pictură foarte interesantă, de Mathias Grünewald, în care Sf. Cyriakus tratează prin presopunctură o bolnavă de nervi — prințesa Artemia. Pictura se află la Muzeul Städel din Frankfurt pe Main și este izbitoare prin culoarea cenușie a tehnicii în grisaille, subtil adaptată temei. Interesant este și faptul că Cyriakus ține în fața sa o carte din care pare a citi prescrieri și rețete. Pentru istoria medicinei importanța acestor sculpturi și picturi este cunoscută și neîndoielnică. Importantă este însă și documentația psihologică în domeniu, privitoare la fizionomia, gesturile, atitudinea corporală, expresia în general a personajelor, implicate în acțiuni de acest fel. Studiul acestui fel de reacții nu ar putea fi exclus dintr-un studiu asupra istoricității caracterelor umane și nici din alte studii de antropologie a comportamentelor. Cu atît mai mult cu cît în alte zone artistice — în primul rînd în Italia — același gen de suferințe erau prezentate într-o ambianță psihică de stoicism liniștit, cel mai ilustru exemplu fiind *Martiriul Sf. Sebastian*, pus la stîlp și străpuns de săgeți, de Antonello da Messina (Muzeul din Dresda). Nimic, în afara rănilor sîngerînde, nu indică acolo, în spațiul ordonat al unei arhitecturi senine, vreo suferință. Este de presupus, dacă luăm în considerare specificul relatărilor imagistice din aceste perioade, că ceea ce interesa și impresiona cu adevărat din patologia posibilă a organismului uman erau în principal rănirile și alte pagube corporale provocate de factori exteriori — violențe și brutalizări de orice fel —, precum și, precursoare ale modernității, afecțiunile psihopatice grave cu manifestări vizibile. Erau apoi epidemiile de boli secerătoare, și infirmitățile din naștere, irecuperabile. În această privință, multisemnificativa compoziție metaforică a lui Brueghel, gîndită în autentic spirit postgotic și numită *Parabola orbilor*, rămîne și din punct de vedere medical și antropologic un document prețios. Alte stări de boală îi alarmau mai puțin pe oamenii acelor vremi ; judecînd după reprezentările picturale, boala era socotită un fapt firesc, familiar și înfățișată într-un astfel de cadru. Înconjurat de familie și obișnuiți ai casei, instalat într-un pat comod, bolnavul era tratat cu mijloace casnice, între care alimentația

adecvată juca un rol de seamă. Numeroase scene de läuzie din pictura germană și flamandă evocă, prin precizări realiste înduioșătoare, îngrijirile fără medicație, mai ales de benevolență omenească. Și nu numai în ambianțe obișnuite : de pildă, în Breviarul Isabelei de Castilia (aprox. 1495) o miniatură pictată de anonimul maestru al cărții de rugăciuni de la Dresda, înfățișează „un rege bolnav la pat“, înconjurat de curteni, căruia i se aduce o farfurie cu supă.

S-ar putea extrage din toate aceste observații comparative, spicuite de-a lungul citorva secole de artă europeană, vreo reflexie cît de cît concluzivă ?

Despre arta plastică s-a vorbit mai puțin sub aspectul unor eventuale virtuți terapeutice pe care le-ar avea pentru contemplatorul ei ; uneori, a fost abordată ideea unor asemenea virtuți pentru cei care o practică. Însuși Jung mărturisește că, în momentele lui de descumpănire sau turburare ale propriei lupte cu adîncurile conștiinței, se refugia și găsea limpeziri în cioplitul pietrelor. Dar nu aceasta a fost problema schițată aici, ci problema atitudinii însăși a artistului specializat față de acest capitol — deloc minor — al existenței umane care este realitatea bolii. O ignoră, o acceptă, o depășește, o vindecă implicit prin opțiunea în sine a actului de creație ? Suita de opere examinate pe lungi perioade și cu foarte puține excepții confirmă ultima dintre întrebări. Și aceasta indiferent dacă motivul bolii și al suferinței fizice nu intervin decît foarte sporadic, așa cum s-a întîmplat în două secole de artă modernă sau au fost interpretate, ca în secolele îndepărtate, cu o curajoasă și energică degajare, de fapt cu o robustețe optimistă care exprimă vitalitate și încredere în puterea omului, mai curînd decît teama de suferință și ipohondrie. Nu este oare simptomatică, pe plan literar de astă dată, apariția, în secolul al XVII-lea, a piesei de teatru a lui Molière *Bolnavul închipuit*, satiră mai mult împotriva ipohondriei și a fricii de boală decît a medicilor ? Se poate crede, așadar, că în actul de creație artistică vizuală își găsește loc și trăiește o rezervă biologică și o forță vitală ale căror resurse și surse ar merita să fie mai îndeaproape analizate.

ARTA ÎN ERA FUNCȚIONALITĂȚII TEHNICE

Mulți consideră cu uimire fenomenul de reînviere a interesului pentru mișcarea Art-Nouveau-ului, a Jugendstil-ului. Ce semnificație, se întreabă ei, ar putea avea această modă — ceea ce o socotesc unii că este — modă care vrea să readucă în circulație gustul pentru lumea de forme iscată, în eflorescența ei complicată, din îndepărtatele neliniști ale începutului de veac ? Iată însă că studiile proiectate în ultimii ani asupra perioadei Art-Nouveau-ului au dezvăluit aspecte care abia astăzi, privite din perspectiva convertirii social-active a unor valori estetice tradiționale, își dobîndesc adevăratul lor înțeles. Revenirea în actualitate a contextului în care procesul acestei convertiri a cunoscut unul din momentele lui decisive, ni se înfățișează astfel ca un gest de recunoaștere în istorie, de identificare spirituală a surselor unor preocupări devenite pentru umanitatea de astăzi probleme fundamentale, de viață și nu numai de cultură.

Într-adevăr, conceptul de artă integrală, sinteză a unor experiențe de viață socială din care crește limpede ideea că valoarea estetică nu poate fi valoarea supremă, dar că poate avea puterea de a le anima pe toate celelalte, că este un factor catalizator de prim ordin fiindcă deschide accesul la izvoarele cele mai pure, mai adînci și mai autentice de energie spirituală, a apărut în modalitățile lui moderne prin intermediul Art-Nouveau-ului. Activismul energetic tradus în artă este un fenomen care face parte din programul estetic al mișcării Art-Nouveau, și de aici pornește, ramificîndu-se, către alte zone ale vieții artistice moderne, pe de o parte către expresionism și apoi către futurism, pe de alta către constructivism și acțiunile Bauhaus-ului. Deși originea conceptului de artă integrală cu funcție socială și ideea de artă în cotidian corespunzătoare realităților moderne ale cotidianului vizual, în permanentă metamorfoză impusă de tehnică, este mai veche decît momentul Art-Nouveau-ului, totuși suportul teoretic al conceptelor respective s-au afirmat abia prin gînditorii și practicienii a căror activitate a avut tangențe cu Art-Nouveau. Citâm dintre ei pe belgianul Henry van de Velde, în primul

rînd ; pe elvețianul Emile Grasset, pe belgianul Victor Horta, pe francezul Emile Gallé, pe decoratorul englez Charles-Rennie Mackintosh, pe cehul Alfons Mucha, pe arhitecții austrieci Iosef Olbrich, Iosef Hoffmann, Otto Wagner, pe teoreticienii germani Herman Muthesius, Karl Scheffler, contele Harry Kessler, pe criticul și scriitorul austriac Hermann Bahr etc. Gîndirea lor despre experiența estetică în condițiile vieții moderne indică aluviunile teoretice și artistice foarte diverse, chiar contradictorii uneori, dar cu atît mai rodnice, care au contribuit la transformarea unor preocupări în realități artistice și sociale de mare amploare.

Într-adevăr, în punctele de vedere exprimate de ei, și nu o dată și de artiști care au aparținut acestei aripi activiste a Jugendstil-ului, ecourile vitalismului, din mai multe izvoare venind, concentrate pe plan estetic în foarte pregnantele formulări ale lui Guyau, se încrucișează cu glasurile programului care cer democratizarea culturii și cu aspirațiile simboliștilor de a ajunge, prin artă, la adevărurile supreme. O teofanie a frumosului, practicizat pe măsura omului modern activ, înțeles ca sursă energetică prin plurivalența forțelor lui ; maieutică a viitorului și terapeutică a trecutului, instrument de cunoaștere și acțiune în același timp, se conturează din definițiile numeroase ale ideii de frumos lansate în epocă.

Iată-l pe Guyau declarînd că : „În cele din urmă, credem noi, frumosul poate fi definit : o percepție sau o *acțiune* (*s.n.*), care stimulează în noi viața concomitent sub trei forme (sensibilitate, inteligență și voință) și produce bucurie prin constiința rapidă a acestei stimulări generale", conchizînd : „Tot ceea ce nu atinge viața însăși, rămîne în afara frumosului". În acest context al esențelor, gravitatea frumuseții se afirmă de la sine : „Nimic mai puțin estetic decît frivolul", scrie vitalistul convins Guyau, convins implicit și de sensurile etice ale bucuriei estetice.

Despre caracterul activ al frumuseții ne vorbește și Ernst Ludwig Kirchner, expresionistul de primă oră la ceasul interferențelor pronunțate dintre Art-Nouveau și expresionism : „Se răspîndește în lume o nouă frumusețe care nu mai stă în unicitatea obiectului indivi-

dual". Experienţa vieţii urbane, a metropolei moderne (ideea există întocmai şi la Van de Velde) îl duce pe Kirchner la concluzia că elementul nou al mişcării, al acţiunii creatoare caracteristice urbanismului „tehnicizat modern" „ridică tensiunea sentimentului de viaţă, în care-şi află originea opera de artă". (În E. L. Kirchner, *Davoser Tagebuch*, Köln, 1968).

Faptul că „frumuseţea este acordul deplin dintre materie şi spirit", este reamintit cu insistenţă de Iosef Hoffmann care face din acest citat motto-ul unui model arhitectural expus la „Kölner-Werkbund" din 1911. Accentul pus pretutindeni pe rolul materiei — şi în această privinţă un text al lui Van de Velde poartă semnele unei adevărate ode — are însă trăsături precis legate de noile atribute şi înfăţişări ale materiei în universul ştiinţei şi tehnicii moderne, al cărei viitor curs senzaţional, artiştii şi gînditorii mai sus numiţi îl intuiau. Aici se află unul din punctele care diferenţiază fundamental viziunea activă a lui Ruskin şi Morris de gîndirea aripii practiciste a Art-Nouveau-ului. Într-adevăr, momentului reactiv faţă de o presupusă „invazie" a tehnicii şi de uniformizările vieţii citadine derivate din ea, moment care identifică o misiune superioară în salvarea gestului artizanal, Art-Nouveau îi răspunde cu o concepţie opusă sincronizării cu perspectivele ştiinţei. Este semnificativ că la Darmstadt, de pildă, poarta centrală a expoziţiei Künstler-Kolonie — din 1901 — avea instalate de o parte şi de alta două statui : „Arta şi Ştiinţa". În 1896, pe un panou de aramă bătută, expus la Londra, Mackintosh, care în bună măsură, chiar în proiectele sale de mobilier şi interioare gîndite în sensul unei desăvîrşite funcţionalităţi, rămîne totuşi credincios ataşamentelor simboliste, scrie : „Arta şi literatura îşi caută inspiraţia în arborele Cunoaşterii şi al Frumuseţii". Este aici confirmată convingător de practica creaţiei lui Mackintosh, o propunere de a proclama şi semnificaţiile extraestetice ale artei, iar dintre ele în special pe cele, atît de amplu şi de complicat împletite, la finele secolului al XIX-lea, cu experienţa estetică : cele din lumea valorilor cunoaşterii.

Dar dacă artă poate fi un mijloc atît de puternic de a înfrînge primejdiile tehnicizării şi în acelaşi timp un atît de rodnic adjuvant şi de subtil interpret al avanta-

jelor ei, atunci rolul social al artei, în condiţiile noi ale industrializării şi tehnicizării, capătă de la sine un relief deosebit, iar artistul devine „un instrument de măsurat capacitatea creatoare a omului", cum se exprima Dilthey într-o terminologie caracteristică energetismului epocii.

Despre sentimentul mîndriei de a fi artist, înţeles în felul unei misiuni active, ne aduc mărturii evocatoare o serie de manifeste-program şi adevăratele lupte teoretice duse de figuri care încarnează noua alianţă între artă şi tehnică. Emile Gallé, decoratorul, va folosi literal termenul, atunci cînd va scrie că „artistul este un apostol al culorii, al liniei, al frumuseţii, un misionar delegat de natură spre a merge în cetăţile moderne, adevărate mormane de urîţenie întristătoare şi demoralizantă". Aceste cuvinte le spune şi ca fondator al secţiei din Nancy, al Ligii Drepturilor Omului, militant convins pentru alianţa dintre producţia industrială şi opera de artă, pentru recîştigarea unor raporturi fireşti între natură şi cultură.

Teoreticienii Şcolii din Nancy vor adopta ca program concluzia că, „studiind în acelaşi timp ca naturalişti, decoratori şi industriaşi veşmintele colorate care în natură îmbracă toate fiinţele vii, cu scop utilitar adaptat fiecărei individualităţi în parte, ca şi mediul în care ele trăiesc, se ajunge la ideea că locuinţele noastre trebuie să beneficieze de efecte noi în acord cu imensele armonii înconjurătoare". Este de subliniat faptul că teoreticienii proeminenţi ai momentului sînt arhitecţi sau decoratori şi că în măsura în care se poate vorbi despre o doctrină a Art-Nouveau-ului, ea are caracterul expunerii unei „praxis" de vastă perspectivă. În faţa figurii „Arhitectului" exaltat şi vizionar, dar cu optimismul caracteristic omului activ, al lui „homo faber" — figură al cărei cuceritor reprezentant ne apare Henry van de Velde, aşa cum îl surprind în pătrunzătoare portrete Kirchner şi Edvard Munch, — chipul dandyului „fin de siècle" păleşte. Orgoliul lui rămîne un orgoliu narcisic, care a fost numai provizoriu omologat de istorie.

În timp, semnificaţia reală a căutărilor şi aspiraţiilor unei epoci se verifică abia prin urmările lor concrete şi prin supravieţuitorii ei : adevăratul prinţ al începutului de secol a fost nu de mult descoperit ; nu era estetul,

așa cum multă vreme se crezuse, ci Realizatorul, der „Leistungsmensch" cum spun germanii, omul faptei. Aceasta este forma de conștiință prin care artiștii s-au investit ei înșiși cu misiunea de a dezvolta un idealism al muncii, cu evidente trăsături etice, tinzînd spre funcționalitatea generală a cadrului de viață destinat unei societăți de făuritori. Apare elocventă aici comparația între felul cum, de pildă Robert de Montesquiou, personajul simbol al estetismului „fin de siècle" își amenajează interiorul de locuit în care obiectul nu mai are decît derivat un rol funcțional și nu-l mai păstrează nici pe cel ornamental, ci este gîndit ca valoare sugestivă, cu felul în care problema interiorului și a esteticii obiectelor destinate vieții cotidiene îi preocupă pe arhitecții și decoratorii Jugendstil-ului, ba chiar, culme a ireductibilității forțelor istoriei, pe adversarii acelor arhitecți și decoratori, de pildă pe Adolf Loos. Pentru toți, noțiunea de funcționalitate devine un stindard etic; simplitatea, un ideal spiritual. Problema ornamentului dobîndește implicații extra-estetice și suscită discuții care depășesc mult cadrul artei decorative.

Ornament și infracțiune se numește cartea din 1908 a lui Adolf Loos, care a marcat un moment în istoria artei decorative. Se povestesc anecdote din epocă privind prețul obiectelor de interior: cu ornament — 30 lire sterline, 35 — fără ornament!

Despre amploarea preocupărilor în legătură cu problema cadrului de viață al omului modern, făuritor de istorie, punct expresiv de intersecție între dinamismul naturii și dinamismul culturii, ne vorbesc adevăratele confrerii internaționale de artiști decoratori, stabilite în perioada respectivă. Numeroase grupări naționale s-au ivit în jurul unor expoziții cu caracter de colaborare internațională, mai toate avîndu-și și revistele lor, publicații ilustrate, tot cu colaborare internațională, care au însemnat și ele un important mijloc de circulație a ideilor: „Künstlerhaus"-ul vienez, unde se organizau expoziții împreună cu membri ai Secesiunii din München și ai Uniunii artiștilor din Düsseldorf, cîțiva ani mai tîrziu „Wiener Werkstätte", inspirată ca structură organizatorică de asociația „Guild of Handcraft", condusă de arhitectul și scriitorul Ashbee, avînd drept scop „să stabilească legătura dintre public, artiști și artizani, prin

fabricarea unor obiecte uzuale simple și bune avînd ca principiu de bază utilitatea lor"; grupul „Pan" devenit celebru prin revista cu același nume, grupul belgian „La libre Esthétique", moștenitoare a lui „Cercle des XX"; grupul artizanal rusesc al prințesei Tenișeva; „Grupul celor patru", din Glasgow, nucleu condus de soții Mackintosh, care colaborează cu Societatea „Art and Crafts" a lui Walter Crane, grup primit triumfal în 1900 la Viena, unde întreaga secție englezească avusese un imens succes. Precizia artizanală a lui Ashbee și sistemul de forme al lui Mackintosh, de o eleganță simplă și hieratică, socotite de revista „Studio" ca avînd și o „notă ritual magică", s-a bucurat de un deosebit ecou.

Influența viziunii lui Mackintosh asupra școlii vieneze și, prin ea, asupra mișcărilor corespunzătoare din alte țări ale Europei, s-a concretizat în opere memorabile. Între exemplele cele mai ilustre se numără astfel Villa Stoclet din Bruxelles, ridicată de Josef Hoffman în 1905—1911, și Hochzeitzturm-ul (Turnul nunții) din Darmstadt, opera lui Olbrich. Un ecou al acestor influențe îl oferea și seria de clădiri constituind Die Künstler Kolonie (Colonia de artiști) din același oraș, operă a lui Peter Behrens, reprezentantul aripii extrem raționaliste a mișcării; cel care, cu prilejul marii expoziții internaționale de artă decorativă de la Torino din 1902, prezenta în pavilionul german grupajul de obiecte pe care îl intitulase „Casa puterii și a frumuseții". Peter Behrens va fi părintele pedagogic al lui Gropius, Mies van der Rohe și, pînă la un punct, al lui Le Corbusier. Preocupări similare de teoretizare și susținere a artei în cotidian se dezvoltau la Hamburg, unde unul din fondatorii Muzeului de arte decorative din localitate, Justus Brinkmann, scrie în catalogul unei ample expoziții internaționale de afiș la care participau Beardsley, Toulouse-Lautrec, Walter Crane, Mucha, Grasset și alții: „Arta trebuie să fie accesibilă oricui. Ea trebuie să aducă tuturor înnobilare și bucurie; nu numai celor care pot cumpăra opere de artă sau au răgazul necesar pentru a le vizita în galerii. Spre a atinge un asemenea scop este necesar ca arta să coboare în stradă și să-și încrucișeze drumul cu cel al miilor de muncitori cărora nu li se poate oferi nici timp, nici bani".

Este de reținut însă, în tot acest du-te-vino de opinii, de grupări și regrupări, în toată această circulație de motive vizuale și de gîndire, că problema artei ambientale și conceptul de artă în cotidian nu există în stare pură — nici n-ar putea exista — ci se desfășoară într-un întreg sistem de interferențe care, uneori, converg spre realizarea acelorași scopuri, alteori dimpotrivă, par a le contrazice. Exemplele sînt numeroase : este destul să relevăm chiar componenta numelor mai sus citatei expoziții hamburgheze, gîndită ca un imbold de propagandă al „artei pentru toți". Sau să ne gîndim la colaborarea dintre puristul Josef Hoffmann și pictorul Gustav Klimt, autorul frescelor pe tema triumfului muzicii, propuse pentru holul din pavilionul Secesiunii de la Viena, în care a fost expusă în 1902 statuia lui Beethoven de Max Klinger. Fresca este una din cele mai excentrice și complicate opere ale lui Klimt, la intersecția dintre un simbolism încifrat și un expresionim care-și lăsa frîu total impulsurilor ; totul încărcat cu unele elemente pe care le-am numi azi de viziune suprarealistă, și cu altele de interpretare a ornamenticii extrem-orientale. Mai echilibrat concepută, dar nu mai puțin depărtată de gîndirea arhitecturală a lui Hoffmann, este pictura comandată, tot de el lui Klimt, pentru Palatul Stoclet din Bruxelles. Contradicții asemănătoare întîlnim și la Gallé, Grasset, Frank Brangwyn, Alphonse Mucha. Ele rămîn totuși numai contradicții stilistice ; în punctul lor de plecare teoretic, intențiile se întîlnesc : captarea surselor de energie psihofizică din care expresia țîșnește cu toată forța ei naturală, ajutată de artist să-și metamorfozeze dinamismul în semnificație practică și, pe această cale, să dobîndească acces la semnificația și eficiența socială. N-ar putea fi decît o coincidență faptul că un psiholog de talia lui Ludwig Klages, în celebra sa lucrare *Handschrift und Charakter*, discuta problema scrierii în aceeași constelație de idei, urmărind felul în care mișcările organice parcurg drumul către gestul social ca expresie iradiantă și eficace. Apropierea este cu atît mai legitimă, cu cît în toată zona Art Nouveau-ului problema expresiei este privită, indiferent de genul de artă în cauză, ca o problemă a liniei, a „scrierii"

Personalitatea care a încarnat, în toată creația și activitatea ei aceste contradicții — reale sau aparente — și

le-a rezolvat așa cum nici o teorie, ci numai o personalitate le poate rezolva, a fost Henry van de Velde (1863—1957). Entuziast aderent al mișcării pentru intronarea artelor decorative și a arhitecturii pe locul de avangardă al umanismului modern, Van de Velde, afiliat grupării „La libre esthétique", este unul din primii conferențiari ai Universității populare belgiene, deschisă la Bruxelles în 1894 și în cadrul căreia prezintă ciclul de prelegeri : „Artă, industrie, ornament". Orientarea politică a tînărului artist rezultă cu destulă claritate dintr-un articol publicat în „Avenir Social" din 2 iunie 1896 — revista Partidului Muncitoresc Belgian — și unde Van de Velde scrie : „Marea industrie nu va putea fi niciodată, atîta vreme cît se va afla în mîinile financiarilor burghezi, să creeze decît produse care să placă acestor financiari burghezi".

Gustul lui Van de Velde pentru simplitate, pentru funcționalitatea desăvîrșită a obiectului a fost nu o dată declarat : „Îmi plac uneltele a căror formă originară nu a fost supusă modificărilor timpului : lopata, toporul, coasa, formele veșnice ale căruței și ale bărcii [...]. Dar iubesc și mașinile [...]" Și totuși Van de Velde este cel mai pasionat apărător al liniarităților sinuoase, permițînd identificarea, certă în viziunea sa, a unor elemente neobaroce. Adorator al materiei, Van de Velde visează la dematerializarea ei. Cultivă utopia unității stilistice absolute („de la perna de divan la edificiul monumental") ; și totuși, sub semnătura lui expune și piese de mobilă aproape severe în simplitatea lor, dar și paftale de cordon, bijuterii sau coperți de carte în care liniile se încîlcesc și se împletesc cu o dezlănțuită vitalitate.

Poate că nici una din judecățile posibile astăzi asupra lui Van de Velde, din optica reușitei în istorie a viziunilor lui generoase, nu este atît de lucidă, de revelatorie, ca cea a prietenului său Karl Scheffler, scrisă în 1913 : „Prin instinct, Van de Velde este un om al antichității ; el ar voi, ca cei vechi, să primească de la obiect norma, legea [...] În același timp însă, cu cît a resimțit mai profund lipsa de demnitate a existenței noastre înlănțuite, cu atît mai radical a devenit idealul său ; cu cît a înțeles mai limpede lipsa de cultură a epocii, cu atît mai conștient și-a propus niște țeluri ultime. Și din această primejdioasă pendulare, între critica realității și

mesianismul cultural, s-a născut o nouă putere pe care o întîlnim acolo unde scepticismul și sensibilitatea visătoare sînt strîns legate, putere furnizată de natură numai în măsura necesară unor firi capabile de experiențele interioare cele mai elevate și mai adînci : puterea de a fi un spirit creator de gust". Prin aceste trăsături, ca și prin ideea că Van de Velde este „tot atît de la locul lui într-un salon ultrarafinat ca și într-o pădure cu arbori sălbatici", Scheffler recunoaște în Van de Velde un ultim romantic, o formă modern-activă a spiritului faustic ; pe zămislitorul „unei atmosfere a viitorului", declanșatorul unor mecanisme de autocunoaștere prin acțiune, pe „cel care creează o viață nouă pînă atunci necunoscută, adică pe cel care împlinește cu adevărat cea mai înaltă misiune a artei".

PORTRETE DIN PROFIL

ȘTEFAN IONESCU-VALBUDEA

Albumele de familie ale literaturii și ale artei nu se mai odihnesc astăzi în sertare, cu filele îngălbenite. În tot momentul le răsfoim. Și n-ar fi poate o exagerare dacă ne-am mărturisi că trăim într-o epocă a comemorărilor, și că acest gest cultural solemn, de zile mari, tinde să capete firescul, aproape spontaneitatea, unui gest de cuviință cotidiană. Mînați de alte rosturi decît cei de demult, care, în biografiile lui Plutarh sau în viețile sfinților, căutau un sprijin în coincidențele unui edificator program de viață, noi, cei de azi, ne lăsăm furați de atracția diversității atîtor destine și personalități. Proteici fără să vrem, prin locul din registrele istoriei, dominăm în noi latențele mai multor destine. De aceea, ne place să ne îngăduim, cu egală înțelegere, gînduri pe marginea unor biografii și creații oricît de contradictorii și de depărtate între ele, la fel ca bibliofilii care ar răsfoi ba o carte, ba alta, din stufoasa lor bibliotecă. Succesul imens al unor biografii, ca cele din seria „Par lui-même", care apare în Franța și salturile, uneori stranii, de la un secol la altul și de la o cultură la alta, în alcătuirea titlurilor, nu fac decît să confirme capacitatea și setea noastră de a regăsi originile și a reînnoda firele propriilor noastre multiplicități. Permanente bilanțuri-inventare în tezaurul culturii naționale și universale, comemorările ne permit să păstrăm în toate o ordine și o evidență : pe cît posibil să nu uităm nimic, să nu facem sau să repetăm nedreptăți într-un domeniu atît de labil și de supus pasiunilor subiectivității, ca cel al artei și culturii.

La comemorarea sculptorului Valbudea, problemele acestea se ivesc și mai semnificativ, fiindcă în cazul lui ne izbim într-adevăr de una din acele nedreptăți încîlcite, pe care nici istoria nu le poate desface ușor. Prima monografie asupra sculptorului, semnată de Ion Frunzetti în 1940 și cea a profesorului George Oprescu din 1956, apoi evocarea plină de căldura experienței personale a raporturilor dintre artiști, prezentată în 1956 de sculptorul Ion Jalea, cu prilejul centenarului lui Valbudea, au lămurit o seamă de întrebări și au restituit operei dotatului sculptor locul cuvenit în istoria artei românești dar și în atenția opiniei publice. Să nu uităm că aceste două aspecte ale gloriei nu se suprapun întotdeauna în chip armonios și că este un merit în efortul celor ce încearcă să remedieze situații care l-au adus cîndva pe Rilke să definească gloria ca fiind suma tuturor neînțelegerilor adunate în jurul unui nume nou apărut pe firmamentul artelor. S-au adăugat la contribuțiile mai sus citate cercetările întreprinse de Petre Oprea care a mărit lista operelor — din păcate dispărute — ale lui Valbudea, și a adus totodată o seamă de precizări asupra unor date din biografia artistului. Am putea socoti deci ca fiind elucidate ceea ce se numesc îndeobște „datele obiective" din viața și opera artistului ; considerațiile de față ar trebui să pornească numai de la ele încolo. În ceea ce-l privește însă pe Valbudea, fiecare din datele acestea aparent seci marchează un accent în plus în desfășurarea greutăților și anomaliilor întîmpinate. De aceea, vom relua, deși bine cunoscute, cîte unele din ele.

Născut în 1856 în localitatea Valea Budei, în apropiere de Valea Călugărească, dintr-o familie de podgoreni, Ștefan Ionescu, adoptînd și numele de Valbudea, rămîne orfan de mamă și este crescut de o mătușă care-i dă o educație foarte îngrijită și îi imprimă și spiritul unei rigori și a unei demnități ce-i vor determina mai tîrziu tot cursul existenței și tot comportamentul. În 1875 intră student la Școala de Belle Arte din București. Se presupune că ar fi fost elevul lui Karl Storck, deși, într-adevăr, nimic din evoluția limbajului de forme la Valbudea nu îngăduie surprinderea măcar a unor elemente de legătură cu venerabilul profesor. Încă în școală fiind — în 1877 — îi este medaliată lucrarea *Vittelius* : un basorelief. Deci, o pornire de bun augur. La con-

cursul pentru bursa de studii în străinătate reușește, în 1882, cu cîțiva ani în urma colegului său Ion Georgescu ; acesta după ce prezentase, în cadrul „Expozițiunii operelor de pictură, sculptură, arhitectură a artiștilor în viață" din 1881, lucrările intitulate *Un copil, O țărancă* și *Flora*. Titlurile nu vesteau nimic deosebit în preocupări, dacă ne raportăm la ceea ce cuprindeau la noi cataloagele epocii. Însă în anul următor, lucrarea cu care cîștigă concursul, *Adam și Eva* — un basorelief —, este susținută de presă și indică interesul lui Valbudea pentru compoziția cu sugestii narative, în tonalități afective dramatice. Ulterior, el avea să reia tema Evei, de astă dată sub forma *Eva îndurerată cu Abel mort*. Aflat în imposibilitate materială de a asigura turnarea operei în bronz, Valbudea, care ținea mult la această compoziție, s-a luptat în mod inutil o iarnă întreagă să-i salveze materia fragilă de riscurile uscării.

În 1882 Valbudea se afla la Paris, unde intră, administrativ vorbind, sub conducerea pedagogică a lui Frémiet și Falguière. Nu trece decît un an și în „Catalogul ilustrat al Salonului" din 1883, Valbudea figurează cu un portret. În același timp, el frecventează cursul de anatomie la Facultatea de medicină. Acest fapt trebuie reținut pentru că nu este fără legătură cu preocupările mai adînci ale sculptorului, cu subiectele către care s-a îndreptat și cu viziunea sa asupra realității.

Este, atunci cînd Valbudea ajunge în Franța, momentul în care toată lumea se pasionează pentru psihologie și mai ales pentru psihiatrie. Sînt anii în care Charcot își ține la Salpêtrière faimoasele cursuri, însoțite de spectaculoase demonstrații practice, asupra bolilor nervoase. O ediție îngrijită de Charles Féré apare în 1884, urmată de volumele *Les démoniaques dans l'art* (1887) și *Les diformes et les malades dans l'art* (1889). Psihologia experimentală, pe urmele *Patologiei experimentale* a lui Claude Bernard, publicată în 1880, se află în momentele ei de vîrf. Nu este deloc exclus că tînărul sculptor, în pragul vîrstei de 30 de ani, să fi luat cunoștință mai îndeaproape de toate aceste probleme, cu atît mai mult cu cît, cititor pasionat, număra mai de mult printre lecturile sale lucrări de istoria medicinei și de medicină populară. De aceea, apariția bruscă, nepre-

gătită de lucrări anterioare, a operei *Mihai Nebunul*, în 1885, adică în timp ce artistul se afla încă în Franța, ar putea fi logic legată de un asemenea cerc de preocupări ; presupunerea este mai plauzibilă decît cea că lucrarea ar putea fi expresia simbolică a vreunui protest social. Fără îndoială că un simbol de acest fel s-ar putea desprinde din operă, dar numai ca o „plus-valoare" a sensurilor ei expresive, ca un prinos filosofic, dincolo de deliberarea artistului, așa cum se întîmplă îndeobște cu orice operă de valoare. Dar Valbudea a plecat, în concepția tematică a acestei prime creații importante care a rămas și cea mai importantă dintre operele lui, de la o problemă de psihologie nu socială, ci de psihologie abisală. L-a preocupat și efectul asupra conștiinței bolnave, al modificărilor concepției despre bolile mintale și deci, implicit, al tratamentului. Îl obseda amintirea eliberării acestor bolnavi, după principiile faimosului doctor Pinel, cel care scosese alienații mintali de sub regimul osîndiților chinuiți de forțe diavolești, transformîndu-i în niște bieți bolnavi obișnuiți. Privită în lumina acestor date, așa ne pare expresia pierdută iremediabil în sine și ruptă de lumea exterioară, a lui „Mihai Nebunul".

Ambiția lui Valbudea de a apropia arta de problemele științei este o trăsătură a artiștilor epocii, vie și la noi. În 1885, Vasile Conta nu este singurul, dar printre cei mai categorici susținători ai acestui rol științific cu caracter profetic al artistului. „O creațiune — scrie el — va fi cu atît mai adîncă, cu cît va anticipa mai mult. Deci artistul este un anticipatoriu, în privința adevărului științei". Și adaugă : „Orice necunoscut este cercetat mai întîi de arte, ca de niște iscoade trimise înainte, mai pe urmă de științe, care înfățișează corpul de armată care pune stăpînire pe teren. Iată și intuiția introdusă în arena teoretică „avant la lettre". (Eseul *asupra datelor imediate ale conștiinței* lui Bergson va apărea în 1889.) Problemele pluteau, deci, vizibil, în aer. Bergson se ocupă în mod expres de influența alienației mintale asupra funcțiunii motrice a brațelor. Wilhelm Wundt studiază impulsurile și expresiile afective pantomimice. Preluată de știința aflată încă în plin pozitivism și scientism, dar și de filosofie, înclinarea romantică spre caracteristicul potențat pînă la deformarea patologică în expresia artistică

intervine cu o anume ironie obiectivă în esența dialectică a mersului ideilor și confirmă imposibilitatea compartimentărilor prea izolate. Fapt este că Valbudea, cu preocupările manifestate în prima lui lucrare de seamă, despre care Delavrancea cu emfază scrisese că „de la *Mihai Nebunul* începe sculptura românească", se afla în plină actualitate a mișcării de idei ; la fel și în lucrarea ulterioară *Speriatul,* cu o problematică asemănătoare. Interesant este de subliniat că unele din aceste preocupări sînt astăzi reluate de psihologi ai artei ca Rudolf Arnheim, care, studiind fenomenul expresiei și raporturile dintre reacțiile motrice și procesele psihice corespunzătoare, recunoaște, pe de o parte, că psihologia științifică atinge mai puține rezultate în această direcție decît creația artistică, și, pe de altă parte, discută în mod special problema expresivității mișcării menită să transmită artistic un conținut psihologic dureros, maladiv, de sustragere și rupere din cadrul convențiilor sociale.

Pentru toată această problematică, Valbudea a găsit, în același moment al studiilor lui, prin contactul cu Auguste Rodin, un fericit prilej de confruntare și experiență pe planul căutărilor și al realizărilor de meșteșug. Observațiile și filiațiile stabilite în acest sens de sculptorul Ion Jalea au o pertinență deosebită. Sublinierea faptului că lucrarea lui Rodin *Hugolin,* monstrul care-și devorează copiii, ar fi făcut o impresie puternică asupra lui Valbudea vine în sprijinul celor mai sus presupuse și confirmă adevărul că Valbudea a fost în mod fericit stimulat în munca sa pe căile convergente ale experienței artistice, cu cele ale experienței unor factori de ordin uman, extraartistic. Și teoretic, și stilistic, Rodin a fost pentru Valbudea purtătorul unui mesaj esențial. In acest sens vorbind, ideea de influență își demonstrează și fecunditățile. Că a fost însă vorba mai ales de un moment declanșator într-un mediu prielnic, ne-o arată și faptul că *Mihai Nebunul* și *Speriatul,* la care s-a adăugat o a treia lucrare, *Călăul,* sînt concepute sub egida aceleiași estetici rodiniene : „frumusețea înseamnă caracter și expresie". Valbudea, atît în timpul studiilor în Italia, cît și mai tîrziu, în țară, a trecut apoi spre un alt univers de forme : cel al unui neoclasicism și al unei ponderi expresive, profund deosebite de cele ale tinereții sale. Rămîne totuși în picioare la Valbudea, dincolo de modalitățile expre-

siei, o anume libertate de spirit față de prezența a ceea ce astăzi numim intervenția „literaturii" în viziunea plastică. Degajarea, aceasta este și ea la Valbudea de filiație rodiniană. Rodin afirma că „nu există regulă care să poată împiedica un sculptor să creeze o operă frumoasă după cum socotește. Și ce importanță are dacă e sculptură sau literatură, dacă publicul găsește în ea bucurie și folos spiritual ? Pictura, sculptura, literatura, muzica sînt mai apropiate unele de altele decît s-ar crede". Și același Rodin susținea că „este totuși mai bine ca operele pictorilor și ale sculptorilor să poarte în ele însele tot interesul. Arta poate, într-adevăr, să stimuleze gîndirea și visul fără a avea nevoie să recurgă la literatură. În loc să ilustreze scenele unui poem, nu are decît să se servească de simboluri foarte clare care nu presupun nici un fel de subtext scris" (Auguste Rodin, *Entretiens sur l'art,* Paris, 1911). Întîlnim și la Valbudea încercarea aceasta, nu de a ocoli problema, ci de a o depăși. În orice caz este de reținut aprecierea de care s-a bucurat, printre scriitori, sculptura lui Valbudea, încă de la început, atunci cînd factorul „glorie obiectivă" încă nu acționa. Alecsandri, Odobescu, apoi Delavrancea l-au așezat printre cele dintîi nume ale culturii românești : „Ceea ce este Eminescu în poezie, scria Delavrancea, Valbudea cu această operă (respectiv *Mihai Nebunul),* este în sculptură". Era în acest elogiu hiperbolic, desigur, nu numai admirație calitativă, dar și o caracterizare ; Delavrancea unea cele două nume sub bolta înclinării lor spre meditație și filosofare.

În 1885, Valbudea obține o prelungire a bursei și pleacă, pentru doi ani, în Italia. În cursul șederii, lucrează seria „Copiilor" : *Prima lecție, Copilul la baie, Copil dormind,* dintre care numai ultima lucrare se păstrează la Muzeul Național de Artă din București. Stilistic, etapa aceasta este dintr-o dată alta, deși *Călăul* este presupus a fi fost lucrat tot în timpul șederii în Italia. Întors în țară în 1887, se alătură celor preocupați de dezvoltarea vieții artistice în România și îl găsim astfel ca semnatar în cererea privind reorganizarea și îmbunătățirea învățămîntului artistic. Concomitent intră în învățămînt, la Școala normală de institutori, iar în 1890 este vicepreședinte al grupării „Cercul artistic", cu grijă pentru multiple probleme de interes general cultural, între ele pen-

tru problema monumentelor istorice. Nu este, deci, de la bun început, un izolat, un retractil. Cu un an înainte, la expoziția internațională de la Paris (în 1889) avusese succes cu *Mihai Nebunul* și cu *Invingătorul* (de fapt *Călăul)*, în primul rînd în presa franceză de specialitate. La noi, unii cronicari, chiar ai unor publicații importante ca „Literatură și artă română“, nu-l citează nici măcar în enumerările lor ; alții însă, de pildă Ștefan Ciocîrlan, în „Analele arhitecturii și ale artelor de care se leagă“, îl elogiază, caracterizîndu-l ca „atras de preferință către subiectele energice“, și priceput în arta de a ști să dea „una din cele mai norocite mișcări cerute de arta sculpturală“. În 1890, expune la „Cercul artistic“ 14 lucrări, în cea mai mare parte busturi-portrete, dar și *Copilul dormind* și *Dacul,* azi existent într-o stare deplorabilă, nerestaurabil. Printre portrete se află cel al doctorului Davila, al xilografului Iuliu Popp, al Veronicăi Micle — foarte solemn și distant —, bustul pictorului Eugen Voinescu. O grijă accentuată pentru exactitatea și plăcerea de a face investigații psihologice sînt evidente în aceste lucrări. Cu toate datele favorabile unei evoluții profesionale de mare anvergură, mai ales într-un mediu artistic în care nu era abundență de sculptori, activitatea lui Valbudea pare a se izbi de piedici exterioare tot mai greu de depășit, deși, de fapt, ea n-a încetat propriu-zis niciodată. Se crea încetul cu încetul o ruptură între destinatar și autor. Mai multe mărturii ne vorbesc despre retragerea artistului în atelierul său, unde continua să lucreze cu asiduitate, dar rezultatele acestei munci le expunea tot mai rar și mai puțin, în general reluînd opere mai vechi, la care ținea foarte mult. Astfel, în 1893, printre cele patru lucrări expuse la „Cercul artistic“ se afla și *Copilul dormind,* operă pe care o reexpune și în anul următor, la „Expoziția artiștilor în viață“, alături de altele dintre care făcea parte încîntătorul bust de fetiță *Maria P. Grădișteanu*. Ultima expunere a lui Valbudea este cea din 1896, la „Salonul oficial“, unde readuce *Călăul,* denumit în catalogul respectiv *Luptătorul*. Cu toate acestea, așa cum rezultă dintr-un reportaj publicat în 1892 de Ștefan Ciocîrlan, *Cîteva minute în atelierul lui Valbudea,* numărul lucrărilor noi era mai mare decît ceea ce se putea deduce din participările la expoziții :

Nimfa, apoi o reluare a nudului feminin început în timpul șederii la Florența, cunoscut azi sub denumirea de *Femeie odihnindu-se* (se află la Muzeul Național de Artă din București), *Țăranca*, o comandă pentru casa Manteoru, lucrare dispărută la un moment dat și găsită de Viorica Andreescu în comuna Pleșoiu, lîngă Slatina. După data ultimei sale expuneri și pînă la moarte — la 21 mai 1918 — Valbudea ocupă posturi administrative, în învățămînt, ca director al Muzeului Grigorescu, ca inspector de desen și caligrafie. O perioadă de mai bine de 20 de ani, dialogul esențial, care este comunicarea cu publicul, este ca și suspendat, explicația presupusă stînd în amărăciunea provocată de reînnoite refuzuri și insuccese pe planul comenzilor mai importante de sculptură monumentală. Întîi cazul monumentului lui Miron Costin, apoi cel al monumentului Vînătorilor din Ploiești, repartizat unui artist cu totul inferior ca posibilități, și, în cele din urmă, respingerea în 1899 a celor două lucrări *Inainte de luptă* și *Somnul* îl descurajează fără îndoială pe Valbudea. În 1892 primise totuși niște comenzi : este vorba de două grupuri alegorice și șase medalioane : Miron Costin, Matei Basarab, Vasile Lupu, Gh. Asachi, Mihail Kogălniceanu, Vasile Alecsandri, toate pentru clădirea Universității ieșene. În aceeași ordine de preocupări va executa, pentru Banca Națională, un *Mercur* și un *Vulcan,* iar pentru Poșta centrală din București două figuri alegorice, azi dispărute. Corect lucrate, cu aceeași insistență atentă asupra fizionomiei, ilustrează și ele strania renunțare la tipul de expresie care-i reușise cel mai bine și pe care el însuși, prin repetatele reexpuneri, îl recunoaște ca preferat. Putem deduce de aici că motivele retragerii sale nu au fost numai de ordinul strict al dificultăților sau nemulțumirilor exterioare, ivite din pricina mediului neprielnic, ci și din cauze mai profunde, legate cu siguranță de acea mutație stilistică intervenită în creația lui și care ar merita să fie urmărită mai în adîncime. S-ar putea ca din corespondența — pare-se — existentă cu unii din prietenii săi artiști, cu Titus Alexandrescu și alții, să rezulte cîte o indicație, cîte un punct de elucidare posibilă.

Oprind gîndul la semnificația locului lui Valbudea în sculptura românească a epocii, este de observat că Val-

budea stă la capul de linie al unei structuri tipologice, care-şi va găsi, cu Paciurea, o împlinire totală şi va reapărea în forme noi la unii dintre tinerii noştri sculptori. S-a vorbit în legătură cu Valbudea despre romantismul viziunii lui ; am putea tot atît de justificat — tipologic vorbind, nu istoric — să-i aplicăm atributele unui expresionism latent. Oricum, este de observat că în caracterizările ce i s-au făcut, determinantă nu a fost întreaga operă, ci mai ales cele trei lucrări : *Mihai Nebunul, Speriatul, Călăul.* Este de observat că, vorbind despre trăsăturile romantice ale lui Henry Moore, Herbert Read considera ca foarte semnificative în această privință împletirea imaginii omului cu elemente sau sugerări de elemente ale naturii. La Valbudea întîlnim această trăsătură atît la *Mihai Nebunul,* cît şi la *Speriatul,* unde valoarea expresivă a unui trunchi de copac inclus în compoziţie depăşeşte cu mult sensul lui funcţional. Sînt de adăugat la operele aparţinînd tendinţei mai sus citate *Copilul dormind,* deşi modelajul, tratarea materiei par a purta semnele unui calm neoclasic. Persistă totuşi în ea o crispare, o tensiune ascunsă gata să izbucnească, un lirism cu o secretă notă patologică. În arta noastră modalităţile acestea de expresie sînt mai rare ; chiar la Valbudea, exagerarea în mişcare sau expresia fiziognomică este stăpînită. Dar rumoarea interioară se percepe şi ea decide nu numai modelajul, ci şi concepţia raporturilor cu spaţiul, felul în care opera îl absoarbe sau îl face să cedeze în faţa invaziei formelor ; iar această din urmă capacitate, după cum arată Focillon, este iarăşi un simptom : baroc, romantic sau expresionist, după cum vrem s-o luăm.

Cu un număr relativ restrîns de opere, întîlnim în creaţia lui Valbudea semnificaţii totuşi de mare importanţă, atît în epocă, cît şi în perspectiva unor probleme estetice contemporane. O creaţie care a debutat cu un sondaj în adîncuri primejdioase, pentru a cunoaşte mai bine omul, nu e puţin lucru. Ba este chiar o garanţie de nemurire, fiindcă îndeplineşte condiţia meritului de care vorbea Malraux în *Antimemoriile* lui : aceea de a fi o creaţie nu numai pentru a decora o civilizaţie, ci şi pentru a o exprima în valorile ei supreme.

BRÂNCUŞI ŞI CURENTELE ARTISTICE LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XX-LEA — DIN ALT UNGHI DE VEDERE

Adîncimea şi bogăţia de sensuri a sculpturii lui Brâncuşi se dezvăluie sub noi aspecte atunci cînd o examinăm şi în raporturile ei cu artiştii şi curentele artistice germane din perioada 1900—1930. Aceste raporturi extind cuprinsul ecourilor acelei extraordinare forţe de a sintetiza influenţele căutate ori primite cu cele exercitate care, în ansamblul creaţiei brâncuşiene, concentrează oarecum însuşi miezul valorilor proprii modernităţii clasice în Europa. Două momente apar astfel concludente pentru raporturile de reciprocitate între Brâncuşi şi arta germană ; de aici şi pentru identificarea unor anume moduri comune de a ridica întrebări. Primul moment poate fi stabilit în anii 1912—1913, după publicarea almanahului „Der Blaue Reiter" (Călăreţul albastru), prin urmare în perioada de glorie a acestei grupări şi în anii de debut ai revistei „Sturm" („Furtuna"). Al doilea moment se situează între anii 1920—1929 ; începe deci cu ecourile şi formele mişcării „Dada" în Germania, cu acele încrucişări, uneori cu totul surprinzătoare, care leagă „Dada"-ul de neoobiectivitate, o plasează pe aceasta în perspectivă paralelă cu Bauhaus-ul, şi scot la iveală relaţiile tuturor acestor mişcări cu diferitele grupări de stînga, printre ele mai puţin cunoscuta „Progresivii" din Köln. Privite în general toate aceste legături cu orientările artei europene la începutul secolului al XX-lea, ca şi ecourile artei lui Brâncuşi, se desfăşoară fără vreo ordine cronologică. La fel se întîmplă şi cu raporturile lui Brâncuşi cu arta germană. Felurite tendinţe şi influenţe apar concomitent şi continuă neobosite să acţioneze în direcţii paralele. Se confirmă pe aceste căi încă o dată că, în substanţa lor, cercetările şi aspiraţiile lui Brâncuşi, precum şi iradierea şi absorbţia spiritualităţii sale în spaţiul ideilor, al conceptelor definitorii pentru teoria artei moderne, au acţionat neîncetat, pe toate ariile geografice decisive. Circulaţia atîtor idei născute din experienţe de viaţă şi cultură proprii acelei vremi, cu tot şirul de călătorii retrospective în adîncurile trecutului istoric şi preistoric, ca şi de incursiuni aventuroase în lumi îndepărtate geografic — şi la care Brâncuşi a luat parte ca actor totodată —

au contribuit la redefinirea rolului estetic și filosofic al operei sale.

Într-adevăr, dacă această operă este analizată în principal din unghiul de vedere al „vieții formelor" și aproape exclusiv într-o direcție cu două stații : una în spațiile străvechi ale culturii țărănești românești, a doua în spațiul artistic parizian, va fi micșorată percepera completă a valorii conținutului iconografic și filosofic vehiculat de sculptura lui Brâncuși, ca și a capacității ei de influențare. Nu trebuie omis faptul că spațiul artistic parizian, deși atît de bogat în experiențe scînteietoare, nu a putut totuși să includă toate aspectele rodnice în descendență ale artei anilor '20—'30, și ca atare nici să garanteze întotdeauna o ierarhie durabilă și echitabilă a valorilor.

Influența lui Brâncuși, nu numai prin „prezența" lui în arta acelei perioade, s-a dezvoltat oarecum surprinzător. În fapt, Brâncuși a expus relativ puțin în Europa, mai puțin decît s-ar putea presupune în raport cu importanța operei sale. Ca participare la expoziții de renume internațional, care au înscris o dată în istoria artei europene, s-ar putea menționa între 1910—1927, pe lîngă cele de la saloanele „Tinerimii artistice" bucureștene, numai cea de la „Salon des Indépendants" din Paris și invitația de a participa la „primul Salon de toamnă german", organizat de Herwarth Walden, în 1913 la Berlin. Din listele expoziției germane, nu rezultă însă că Brâncuși ar fi luat într-adevăr parte la ea, deși există și opinii în acest sens. Cele mai multe expoziții Brâncuși le-a avut, în timpul vieții, în S.U.A., în galerii particulare, într-o perioadă în care prestigiul și ecoul spațiului american în materie de artă plastică încă nu ajunsese la nivelul atins ulterior, în anii '40 și '50. Rolul incontestabil al expoziției cvasioficiale „Armory Show", la care Brâncuși lua parte în 1913, nu schimba mult situația ; circulația valorilor se afla în primul rînd în mîinile unor dibaci galeriști și intermediari, așa cum au fost Alfred Stieglitz și Eduard Steichen, ambii fotografi de artă, cu care Brâncuși a lucrat ani de-a rîndul împreună, fapt atestat nu numai documentar, ci așa cum au arătat-o, în anii din urmă, expozițiile de fotografii ale celor doi, și certe elemente ale unor influențe reciproce.

Prezența relativ rară a lui Brâncuși în expoziții, în comparație cu cea a altor sculptori celebri contemporani cu el, vine în contradicție cu influența enormă, cu prezența reală, dominatoare a lui Brâncuși în ambianța artistică a epocii. De aceea, atenția se îndreaptă în mod firesc asupra caracterului acelor contacte multiple pe care Brâncuși le-a susținut cu orientări și mișcări artistice diferite între ele. Aceste contacte și raporturi arată că Brâncuși a fost un colaborator proeminent, care a conlucrat la dezvoltarea și structurarea conceptelor de bază ale artei moderne și conținutului ei revoluționar. Privind lucrurile astfel, esența originală a raporturilor deja identificate ale lui Brâncuși în lumea formelor sale — cu primitivismul, cu Jugendstil-ul, futurismul, cu cubismul, dadaismul etc., poate fi caracterizată prin autonomia și unitatea unei viziuni fidele ei înseși. Tocmai cronologia specifică a creației brâncușiene, prin existența în timp, armonioasă și prelungită, a unor forme de expresie diferite, întreține în opera lui unitatea, limpezimea și profuziunile unui limbaj susceptibil de multiple interpretări, încărcat de sensuri în care numeroși contemporani își puteau recunoaște propriile lor probleme și strădanii. Erau probleme și căutări care mergeau chiar la izvoarele artei moderne și pe al căror drum se puteau proiecta infinite formulări artistice posibile. Cu recunoașterea acestui adevăr se pătrunde mai adînc în înțelegerea operei lui Brâncuși decît doar prin referirile la contactele lui personale cu numeroși artiști, scriitori, muzicieni ai secolului. Există pictori, arhitecți, sculptori, care deși nu au cunoscut operele lui Brâncuși decît indirect și parțial au primit și fructificat stimulentul spiritual al gîndirii sculptorului român.

La acest punct se înscriu, pe de o parte, o serie de artiști germani care au studiat în Franța ori au locuit mai multă vreme acolo : astfel, Otto Freundlich, Hans Purrmann, Rudolf Levy, Oskar Moll, Hans Arp, Max Ernst, Hermann Hahn, Bernhard Hoetger, Wilhelm Lehmbrück, Hans Poelzig, Paul Klee ; pe de altă parte, artiști din diferite țări europene, care au participat activ la evenimentele vieții artistice germane, din perioada 1910—1930 : astfel, Archipenko, Boccioni, Joseph Csaky, Naum Gabo, Kandinsky, Tatlin, Lipschitz, Mohely-Nagy, Mattis Teutsch, Arthur Segal (ultimii doi din

România). Se mai înscriu, de asemenea, artiști germani care au lucrat în perioada primului război mondial, în a căror operă — de pildă, a lui Rudolf Belling și Oskar Schlemmer — ecourile esteticii brâncușiene sînt evidente, deși cei doi nu vizitaseră niciodată Franța. Astfel de ecouri, deloc menționate, pot fi reținute și în operele lui Barlach, Emmy Roeder, Georg Muche, precum și la artiști care nu sînt germani, dar au exercitat o notabilă influență în Germania, cum a fost belgianul Georg Minne.

În anii următori primului război mondial, uneori și mai devreme, în perioada de debut a dadaismului, au mai fost artiști care au contribuit la transmiterea mesajului brâncușian, și l-au extins adăugîndu-i noi valorificări și sensuri, activîndu-l în direcții neașteptate. Aici se află contribuțiile lui Kurt Schwitters, Max Ernst, Hans Richter și prietenul suedez al acestuia, Viking Eggeling, amîndoi mijlocitori între tendințele constructiviste de viziune Bauhaus și cele ale grupărilor artistice progresiste, printre ele în primul rînd cunoscuta „Novembergruppe". Richter și Eggeling vor și lua mai tîrziu parte, împreună cu Brâncuși, la expoziția românească de avangardă deschisă în 1924 la București, organizată de revista „Contimporanul". Un alt traseu duce spre Hülsenbeck, indirect și spre Picabia, prin intermediul lui Max Ernst. Încrucișarea și interferența influențelor iau în Germania forme tot mai numeroase ; intră în joc acum și marii arhitecți ai începutului de veac — proiectanți ai viitorului vizual — Henry van de Velde, Adolf Loos, Hermann Muthesius, Frank Lloyd Wright, Sant' Elia, Filippo Marinetti ; ideile lor vor continua să trăiască în umanismul arhitectural al lui Walter Gropius, Bruno Taut, Erich Mendelsohn, Hans Scharoun ș.a. „In nuce", în planurile acestora poate fi identificată și cîte o sursă brâncușiană — spectacular transpusă în spațiu utopic.

În aria jucăușului „Dada" german încep să apară nuanțe politice ; între timp ia naștere și „un neoraționalism" cu mai multe fețe, care-și rezervă totuși dreptul la accesul spre zonele secrete ale conștiinței. Realismul și metafizica străbat laolaltă Bauhaus-ul și de Stijl-ul, constructivismul est european ca și neoobiectivitatea.

Alături de artiștii în ale căror concepții și limbaj există surprinzătoare paralelisme cu arta lui Brâncuși — Rudolf Belling, Oskar Schlemmer, Willy Baumeister — apar, pe neașteptate, cîțiva artiști care au participat la fondarea „Cartelului de grupări ale artiștilor progresiști din Germania". Contribuția lor teoretică consta în schițarea unei sinteze între antiartisticismul polemic de proveniență dadaist-futuristă, misionarismul expresionist (parțial reluat și de Bauhaus), o conștiință potențată a realului, provocată de situația social-politică din Germania acelor ani. Această sinteză a găsit ecou în mediul de la „Novembergruppe", unde activau mai mulți cunoscuți ai lui Brâncuși, între ei M. H. Maxy și Mattis Teutsch. A găsit ecou și în gruparea „Aktion", la „Kunstverein"-ul (Uniunea artiștilor) din Berlin, a influențat „Expoziția internațională a artiștilor revoluționari" din 1922 de la Berlin (program de bază — constructivismul politic), a marcat activitatea unor grupări mai mici — de pildă, grupul din Stettin, din care făcea parte și Barlach, sau a altora mai importante — deși de scurtă durată — „Grupul din Köln", cu Max Ernst, Otto Freundlich și Heinrich Hoerle. În cele din urmă, a avut ecou și a fost concretizată imagistic și teoretic în activitatea artiștilor din gruparea „Progresivilor" din Köln, fondată de Franz Wilhelm Seiwert și H. Hoerle, și prin redactarea unei publicații „A bis Z". Pretutindeni prezența spirituală a lui Brâncuși s-a făcut simțită.

Un prim moment important al ecourilor statornice ale artei lui Brâncuși în Germania trebuie să fi fost invitația adresată lui de Herwarth Walden, în 1913, de a participa la „primul Salon de toamnă german". Cu această expoziție Herwarth Walden vroia să ofere expresionismului prilejul unei autodefiniri, în intenția de a prezenta o sinteză și în același timp o încoronare a experiențelor artistice din primul deceniu al secolului XX. Cu intuiția lui precisă, caracteristică demersurilor sale critice, Herwarth Walden a preluat, extinzînd-o în ce privește expresionismul, concepția expoziției din 1911 a grupării „Der Blaue Reiter", în cadrul căreia expresionismul era prezentat ca un mănunchi de concepte care au acționat și puteau fi detectate tot atît de bine în fovism ca și în cubism, orfism sau în formele avangardei ruse. Suplimentul primului Salon de toamnă din 1913,

supliment care l-a deosebit și de marea expoziție de artă modernă din 1912 de la Köln, a însemnat însă adăugarea unui capitol reprezentativ de futuriști italieni, precum și a unor opere de artiști din țările Europei centrale și răsăritene.

Baza teoretică a acestei expoziții și importanța ei s-au situat în primul rînd în tendința subliniată — de sesizat în repertoriul iconografic — de a se transfera semnificațiile simbolice spre noi interpretări ale motivului „energiei umane". Izvorînd din Jugendstil, evoluînd în expresionismul primei faze spre forme neliniștit-retorice, motivul energiei în chip paradoxal se retrage în manifestele și declarațiile de principiu ale futurismului literar, artei plastice rămînîndu-i încarnarea ideii de tensiune bio-psihică în structuri formale, care, deși dinamice, exercită efecte de armonie. Erau aici impulsurile unei nevoi de coerență, de echilibru între experiențe și trăiri contradictorii, care s-au manifestat în viața artistică de la începutul secolului XX, încă mai devreme decît se consideră în genere, atunci cînd se atribuie abia anilor '20 în exclusivitate întoarcerea spre un clasicism al „revenirii la cumințenie și rațiune". Ea a fost mai pronunțată în acei ani, dar semnele ei erau detectabile și în memorabilul prim Salon de toamnă din 1913. Tocmai aspirații de acest fel au stat la baza eforturilor lui Herwarth Walden de a propune o sinteză edificatoare, lipsită de prejudecăți, din care să rezulte o nouă interpretare de ansamblu a orientărilor artistice din epocă. În acest sens apare, de pildă, edificatoare absența grupului de expresioniști „patetici". Ceasul „strigătului", intuia premonitoriu Walden, mai pierdea din intensitate ; alte sonorități își cereau dreptul.

În anii premergători războiului — 1912—1914 — motivul energiei se afirma pe două direcții : pe de o parte, în percepția modernă a expresiilor artistice străvechi și pure ale vitalității și energiei umane (aici intră primitivismul și diverse forme ale exotismului) ; pe de altă parte, în proiectarea unor forme viitoare de energetism, cu un nou repertoriu iconografic : orașul modern, industria, mașina.

În arta lui Brâncuși, unele simboluri generate de asemenea percepții și proiecții și-au găsit formulări interesante. Între ele figurează, pe două registre : unul, cel al sculpturilor cu surse în arta țărănească românească, în arta precolumbiană sau africană ; celălalt, al *Păsărilor măiastre*, din a doua fază. În *Prometeu*, cu variantele lui din 1911, se încrucișează, subtil interpretate, ambele înfățișări ale motivului energiei, și în special cele înrudite cu viziunea Jugendstil asupra acestui concept. Dacă socotim ca limită a perioadei de vîrf a Jugendstil-ului anii 1905—1907, formele, influențate și de simbolism, prin care Brâncuși a integrat elemente ale energetismului viziunii Jugendstil, sînt de un interes cu totul deosebit. Versiunea *Muzei adormite* din 1910 și *Prometeu* încarnează, fiecare în felul său, ideea întoarcerii la izvoarele organicului, la tainele energiei originare — una din ideile de bază ale Jugendstil-ului. La Brâncuși ideea aceasta dobîndește caracterul unei meditații adînci, al unei „căderi pe gînduri" și liniștiri, total deosebite de formele de expresie explozive, dramatice sau chiar dezmățate ale unor reprezentanți ai Jugendstil-ului, care au tratat motive iconografice identice sau înrudite : astfel, Aubrey Beardsley, Gustav Klimt, Eduard Munch — în ceea ce privește imaginea femeii. Motivul Prometeului apare în schimb mai rar în Jugendstil. Brâncuși îi va da o interpretare generos umanistă, narcisistă totuși, în spiritul Jugendstil-ului. Prometeul lui Brâncuși va exprima o autoconcentrare îndreptată către sursele bio-psihice ale energiei și în același timp o înclinare spre abisuri, care, comparată cu atmosfera afectivă a Prometeului lui Otto Dix de pildă, este izbitoare prin senina ei noblețe. Simptomatic apare faptul că motivul lui Narcis a apărut într-un frapant paralelism al limbajului de forme cu motivul lui Prometeu, în ambele cazuri cu neîndoielnice aluzii la ideea energiei umane originare. Intrepretări în același sens vor apărea curînd și la Lehmbrück, la Rudolf Belling și Hans Arp ; ceva mai tîrziu și la Gerhard Marcks și Hermann Blumenthal, cu un mai redus dar al sintezei expresive decît la Brâncuși : la Freundlich (vechi admirator al sculptorului român). Influența lui Brâncuși este direct vizibilă, în tendința spre abstractizare — cu subtext filosofic — a formei. Motivul „înclinării" narcisice spre sine, tradus în linia curbă devenită, dacă ținem seama de formulările lui Henry van de Velde, destin al exprimării energiei umane, își găsește tot mai variate

aplicări. La Brâncuși vom întîlni motivul în astfel de formulări în portretele *Domnișoarei Pogany* din 1912 și 1913, precum și în portretele *Prințesei X* din 1916. Este de observat că în toate aceste portrete urmele Jugendstil-ului apar materializate, cu un sunet aproape imperativ al concretului, opus caracterului ideal, oarecum teoretic, al momentului Prometeu. Acest efect de materialitate subliniază tocmai acele elemente care au trezit în ambianța „Sturm"-ului cea mai mare atracție : raportul dintre vitalitate și precizia gîndului, cea mai severă coerență în interiorul celei mai intense trăiri, la care Brâncuși, desigur, se gîndea și atunci cînd, în legătură cu *Pasărea măiastră*, vorbea despre „proporțiile interioare ale obiectului". Rolul acestei interiorități — unul din conceptele fundamentale ale expresionismului — depășește, încă din perioada „Der Blaue Reiter", faza acelui romantism oarecum egocentric, care, în ciuda unor afirmații programatice, rămînea totuși cam sofisticat, iar în sistemul de semne expresive ale artiștilor grupării „Brücke" încă impregnat de unele complicații de factură Jugendstil. „Interiorizarea", în sensul pe care i-o dădea Kandinsky aspira către simplificare și sinteză, către un romantism al participării supraindividuale la dinamica unui univers armonios, în acord cu sine însuși. Această ținută interioară va fi întărită de un permanent schimb de valori între arta germană și cea franceză și susține apariția unor noi conexiuni în viața artistică germană, care se afla încă în plin expresionism, în același timp însă prezenta simptomele unei lente, dar certe metamorfoze a conținutului ei caracteristic-simbolic, al celor mai multe dintre conceptele lui de bază. Aceste două căi de construire a simbolurilor, o nouă optică privind raporturile artistului cu natura, ca și dezvoltarea unor noi raporturi cu lumea modernă, cu formele ei create de om au avut toate drept urmare o schimbare în atitudinea față de tradiție în general, inclusiv față de formele așa-numitului exotism ; au avut drept urmare și un comportament complicat în modul de a cuprinde în repertoriile iconografice motive provenind din universul tehnicii.

Pe fiecare din aceste trasee, arta lui Brâncuși oferă elemente caracteristice și semnificative. Una din mărturisirile lui tîrzii, cu un caracter cert retroactiv, și anume că și-a putut atinge „adevărata măsură" pentru că a știut

să-și dezvolte propria aptitudine spre purificare, spre eliberarea de sine, este expresia unei înalte conștiințe a unității dintre gîndire, simțire și limbaj în arta modernă și în același timp expresia unei discipline spirituale, a unei elevate etici a actului de creație artistică, realitate a legăturii dintre om și univers și simbol al aspirației către unitate și armonie. La Brâncuși idei de acest fel își găsiseră de mult formularea ; în sculptura germană contemporană cu Brâncuși ele se aflau încă în stadiul aspirației nostalgice, uneori și ca program teoretic. Un exemplu tulburător al acestor aspirații sînt scrisorile și jurnalele lui Oskar Schlemmer.

Edificată pe tensiunea interioară a îndoielii și ezitărilor, între convingerea că natura rămîne punctul de plecare al artei și credința fermă că natura trebuie depășită și supusă unei ordini, activitatea lui Schlemmer, bogată în fine intuiții și de o mare claritate a gîndirii, a găsit în acompaniamentul mărturiilor scrise, o semnificativă întregire. Multe din observațiile sale par a traduce în limba germană gîndirea artistică a lui Brâncuși, a-i comenta convingerile. În martie 1916, Schlemmer nota în jurnalul său : „Cum poate fi atinsă adîncimea în artă ? Se opun oare opreliști capacității noastre ? Care este cea mai puternică dintre opreliști ? A cuprinde o idee într-o formă ? A da unei idei noi, noi forme ? Împotriva materialelor complicate trebuie spus că întotdeauna se vor putea exprima lucruri frumoase și numai cu cîteva linii pe un petec de hîrtie. Aceasta împotriva instrumentarului artistic complicat. Îmi duc lupta și împotriva propriei mele linii renascentiste. Mijloacele de luptă ? Rigoarea, forma, suprafața. Formele noului. Nu tehnică, nu mici abilități artistice. Doar precizarea necesităților. Futuriștii sînt cu totul nestăpîniți, dușmănoși față de cultură. De fapt, o nouă lume. Din elementele acestea se va zidi viitorul. Dintr-o idee și puținele opere reușite de pînă acum. Aici s-ar afla cu adevărat noul ; prezența unor noi simboluri, care ar putea deveni simbolurile vremii noastre" (în O. Schlemmer, *Briefe und Tagebücher*, Stuttgart, 1977).

O lipsă a futurismului stă în caracterul lui impresionist. Oferă aspecte care au fost întrecute de arta filmului. Impresionismul a fost lichidat de fotografie și film. Aceste invenții îndrumă arta spre adevărata ei me-

nire. Spre abstracție. Spre ceea ce nici o fotografie nu „poate oferi".

Cîțiva ani mai tîrziu „voința de sinteză", o paralelă caracteristică — după două decenii — la „voința de artă" a lui Riegl, va deveni pentru Schlemmer o poruncă spirituală, pe care o va realiza în primul rînd în scenografie și sculptură. Baletul triadic va însemna pentru Schlemmer un simbol al geometriei umanizate, al unei ordini care, prin joc și dispariție senină, va evolua spre înălțimi spirituale de prim rang.

Atitudinea lui Brâncuși, față de rolul jocului și al seninătății în artă, este binecunoscută și se desfășoară ca un punct de vedere — astăzi deosebit de prețios — al gîndirii sale. Toate aceste idei, în întîlnire zigzagată cu ideile Bauhaus-ului, au scos la iveală, tocmai prin intermediul activității artistice de la Bauhaus, conținutul lor utopic-practic, deci sinteza dintre artă și acțiune. Trebuie luat aici în considerare și faptul că acest conținut nu acționa îngust hedonistic, ci urmărea să propună un nou tip de fericire, de transfigurare spirituală, în care puteau fi identificate destule elemente de gîndire extrem-orientală, mijlocite unele prin Kandinsky și Johannes Itten, preocupați de asemenea teme. Lecturi de acest fel, în general în circulație în epocă, figurează în repertoriul lecturilor lui Brâncuși și Schlemmer. De același conținut se leagă și adeziunea proclamată de Theo van Doesburg la estetica „valorilor obiective", cu opoziția lor programatică la „spontaneitatea animalică a lirismului" și la „dictatura naturii". Toate aceste corelații subliniază aspirația către echilibrare între funcționalismul spiritualist al teoriilor lui Schlemmer și gustul lui pentru jocurile pur provocatoare, antiprogramatice ale dadaismului.

Un astfel de echilibru greu de obținut, în afirmarea căruia se angajau mereu noi forțe artistice și care, în zonele culturii germane, au luat adesea forma unei ambiții patetice, apare la Brâncuși ca firesc, limpede, liniștit. O dovadă a extraordinarei libertăți de mișcare și originalitate a lui Brâncuși, în plină atmosferă crispată și pestriță a vieții artistice europene, sînt și rezultatele contactelor lui cu futurismul și dadaismul tîrziu. Mai multe lucrări ale lui Brâncuși, dintre sculpturile în lemn, care țin nu o dată de moda interesului pentru sculptura africană, astfel — *Cariatida* și *Fiul rătăcitor*, *Vrăjitoarea*, *Himera*, *Regele regilor*, *Adam și Eva* și altele — se constituie mai curînd ca o subtilă parodie, ca o pantomimă inteligentă și glumeață a acelei mode. Atitudinea lui Brâncuși față de conceptul modern al tradiției nu a avut niciodată un caracter demonstrativ. Participarea sculptorului român la procesul redescoperirii culturilor extra-europene și primitive a fost discretă, rezervată. Brâncuși purta cu sine un soi de distanțare, caracteristică desigur pentru un artist care are conștiința de a poseda comoara unor tradiții valoroase, încă puțin cunoscute, ale culturii țărănești europene. Este de altfel cunoscut faptul că Brâncuși a respins ideea că arta africană i-ar fi influențat în vreun fel sculptura. Prin urmare, nici interesul mărturisit al expresionismului și cubismului pentru formele culturii exotice, nici contestările anticulturale ale futurismului și dadaismului nu au avut în opera lui Brâncuși un rol de luat în seamă și nu i-au putut tulbura echilibrul. Totuși, unele din operele menționate — precum și altele — se întîlnesc pe alocuri în evoluția lor cu spiritul dadaist și ironia, care au marcat, la un moment dat, arta lui Brâncuși. Ele au rămas însă mereu benevolente, căci latura ironică și jucăușă a viziunii lui Brâncuși ține mai curînd de umorul fin, discret, foarte uman și deloc crispat al țăranului român.

Prezența și influența lui Brâncuși în viața artistică germană a anilor 1912—1928 s-au afirmat mai ales în zonele München-Stuttgart și Berlin ; la München — centru al expresionismului și întîlnirilor acestuia cu futurismul ; la Stuttgart — patria lui Schlemmer și Baumeister — centru cultural deschis, unde ecoul evenimentelor artistice müncheneze se răspîndea rapid, crescînd totodată în adîncime și reflexivitate ; la Berlin — reședința „Sturm"-ului. Această influență cuprinzătoare este vizibil concretizată în opere cum ar fi capetele sculptate în metal de Rudolf Belling ; în sculpturile lui Hans Arp ; în *Băiat rugîndu-se* de Emmy Roeder ; în portretele lui Elie Nadelman. Influența este nu numai de ordinul conceptelor artistice, dar are și caracterul unui simbol al forței de atracție a tactilului și a purei eleganțe formale.

După răspîndirea mișcărilor „Dada", ecoul artei lui Brâncuși în Germania este și mai puternic. Aici a avut un rol acea „Novembergruppe", cu programul ei teoretic

axat pe ideea unei unități a diferitelor orientări artistice, dezvoltată îndeosebi de către unii din membrii ei : Max Ernst, Hans Arp, Hans Richter. Aceștia — toți admiratori ai lui Brâncuși — au fost participanți activi ai mișcării „Dada“ din Köln — am spune cea mai „trăznită“ din toate. De asemenea poate fi citat mai puțin cunoscutul Heinrich Hoerle, revalorificat prin revelatoarea retrospectivă a operei lui din 1974 la Muzeul din Wuppertal ; precum și Otto Freundlich, activ un timp la Paris, la „Bateau-Lavoir“. Existența mișcării „Dada“-Köln a fost scurtă, dar a lăsat urme, unele și în România, prin intermediul lui Hans Richter, care într-un articol publicat în 1923 în revista „Contimporanul“ lămurea propria-i poziție aflată între dadaism și constructivism. Richter susținea, acolo, o teorie asupra „unității energiilor în univers“, a „acțiunii vitale“, a „organizării artei“, predicînd și fuga de „romantismul subiectiv“, semnificativ fiind mai ales acest ultim punct. Mișcarea „Dada“-Köln se va ramifica rapid : într-o direcție spre neoobiectivitate (la rîndul ei avînd o aripă suprarealistă și una expresionistă) ; în altă direcție spre Bauhaus, în a treia spre „constructivismul politic“. Ultima s-a afirmat în cadrul mai multor expoziții și grupări ale anilor '20, care au avut loc între 1922 — anul expoziției berlineze internaționale a artiștilor revoluționari și 1926, anul de înființare al „Progresivilor“ din Köln și al „Expoziției de artă muncitorească“ la Köln, organizată de Otto Freundlich și Heinrich Hoerle, cu participarea lui F.W. Seiwert, Raoul Haussmann și Jankel Adler. Ultimii doi frecventau și cercurile avangardei franceze, între care și cercul Gertrudei Stein.

În evoluția acestor mișcări, care au exprimat puncte de vedere caracteristice pentru situația politică și culturală a Germaniei — asemănătoare celor din scrierile lui Bertolt Brecht și Walter Benjamin — constructivismul rus a avut un rol de seamă. Direct, prin Naum Gabo și El Lissitzky, indirect prin Iwan Puni (ulterior Pougny), care a expus în 1921 la Berlin în „Galeria Sturm“, apoi în 1924 la Paris la „Salon des Tuileries“ ; tot indirect prin Bauhaus și artiștii de Stijl-ului, ecoul constructivismului rus s-a manifestat nu numai prin circulația formelor ci și printr-un interes crescut pentru artiștii ori-

ginari din țările Europei centrale și de sud-est. În cercul „Progresivilor“ de la Köln aceste ecouri au dobîndit caracterul unui soi de misionarism moral-estetic, deosebit și de idealurile funcționaliste ale Bauhaus-ului și de misionarismul expresionist care, comparativ, a păstrat totuși o notă elitară.

Iconografia legată de influența constructivismului rus și-a găsit expresie într-un bogat și variat vocabular specific ; în peisajul industrial, în figurația muncitorească, în imaginea mașinii etc., totul în interpretări formale moderne, nu neapărat abstracte din care nu au lipsit nici colajul, nici fotomontajele. Alte forme de limbaj își arătau preferința pentru simbolurile încarnate în structuri plastice demonstrativ clare. Astfel proceda, de pildă, Seiwert, atunci cînd, tocmai în cadrul unui comentariu la opera și personalitatea lui Brâncuși sugera că formele plastice clare ar putea fi socotite și ca expresie ale unei atitudini morale elevate față de realitate. Semnificația, subliniată de „Progresivi“ a fiecărei modalități de misionarism social-artistic este vizibilă și în repertoriul tematic al reprezentanților lor, printre ei numeroși colaboratori artiști din Europa centrală și de sud-est : astfel, August Tschinkel, Mattis Teutsch, Malevici, Moholy-Nagy și alți maghiari din jurul revistei de avangardă „Ma“.

Programul teoretic proiectat de Seiwert în revista „A bis Z“ în primul ei număr, și intitulat : *Încă nu și-au văzut zilele seara,* se constituie ca o proclamație a noii concepții despre misionarismul estetic. Vizual vorbind, programul este prezentat în litere și combinații tipografice de inspirație dadaistă. În acest articol-program, i se consacră lui Brâncuși, pentru prima oară în presa germană, o atenție cu totul deosebită, în care artistul român este ridicat la rangul de model. Prin caracterul retroactiv al analizei și accentelor ei particulare, articolul acesta, după formulările lui Hausenstein, din 1913, dobîndește o mare importanță cultural-istorică. Chiar de la primul număr al publicației, Seiwert pornește să examineze direcțiile de dezvoltare ale culturii moderne în Europa, afirmă imposibilitatea unei „întoarceri“ și a reînvierii unor succese trecute, citîndu-l pe Brâncuși ca pe una din principalele figuri reprezentative pentru adevărata regenerare posibilă în acel moment al istoriei culturii. Seiwert invocă, desigur în acest context, mai multe nume

de artiști : pe Lurçat, Max Ernst, Kandinsky, Mondrian, El Lissitzky, Tatlin, Malevici, Altmann, Rojdenko, Otto Freundlich. Brâncuși însă nu este doar citat, ci recomandat drept un „sculptor care nu ar fi dispus să renunțe la nici una din pozițiile cucerite în munca sa pentru a atinge claritatea formei plastice“. În acest fel Brâncuși este pozitiv confruntat de Seiwert cu realitățile evoluției artistice în Europa acelor ani. Caracterizarea lui Seiwert merge în direcția surprinzătoarei afirmații a lui Mondrian care spunea odată : „Brâncuși, acest mare realist !“, lansînd ideea de a se relua studiul acestui controversat concept. Propunînd asocierea, aparent năstrușnică dintre Brâncuși și realism, Mondrian prevestea puncte de vedere postmoderniste !

În numărul următor al revistei, Seiwert îi consacră lui „Constantin Brâncuși, sculptorul“, un întreg articol, rezultat al unei vizite făcute în atelierul artistului. Ecoul participării lui Brâncuși la expoziția de artă franceză contemporană din 1928 la Moscova, expoziție la care au fost prezenți gravorul Masereel și cîțiva reprezentanți ai constructivismului și rayonnismului rus, s-a adăugat, foarte probabil, la nerăbdarea și curiozitatea lui Seiwert de a-l cunoaște personal pe Brâncuși, pe care-l considera a fi un liberator al artei moderne. Corelarea, mereu reluată de Seiwert, între conceptul „construcției“ și conceptul de „expresie“ este caracteristică experienței germane a culturii în anii '20 : ea înseamnă metamorfozarea unei aripi a expresionismului în constructivism și geometrism, înseamnă întîlnirea idealurilor vitaliste cu idealul organizării, al ordinii. Această credință estetică, parțial și politică, a lui Seiwert și a grupării sale, în adevărul adînc și activ ascuns în constructivism, l-a mînat spre o nouă încercare de a preciza conceptul de constructivism și de a-i sublinia sensul umanist. În numărul 18 al revistei, o pagină cu reproduceri după opere de Brâncuși, ca și în numărul 22, un text evocînd o paralelă între Brâncuși și Mondrian, întregesc ideea lui Seiwert de a-l integra pe Brâncuși în programul unui umanism estetic. Toate eforturile lui Seiwert se îndreaptă spre părerea că reușitele artei moderne nu izvorăsc numai din dorința de a exprima ceva din lumea reală, ci și din impulsuri, ascunse ori mărturisite, de a interveni în mersul ei.

Valorile umane ale mesajului brâncușian, care abia astăzi se dezvăluie în toată profunzimea și forța lor de iradiere, au fost intuite de către un tînăr pictor și sculptor, entuziast și clarvăzător, F. W. Seiwert, cu un simț deosebit de ascuțit pentru ancorarea în timp a valorilor încarnate în forme artistice, din anii '20. Redăm din textul respectiv : „Din cînd în cînd întîlneam în reviste germane reproduceri ale unor lucrări de sculptorul Brâncuși ; de fiecare dată m-au impresionat atît de tare, erau atît de departe de orice artă oficială, încît nu aveam altă dorință decît să văd lucrările în original ca și pe omul care le creează. Așa se face că l-am vizitat pe Brâncuși în atelierul său de la Paris, pentru prima oară acum trei ani. Mă așteptasem să găsesc acolo un om încă tînăr, iată însă că în fața mea se afla un bărbat cu părul alb și barbă în mijlocul operelor sale, ca un tată cu o privire bună, surîzătoare, atotștiutoare, înconjurat de copiii săi. Un an mai tîrziu eram iarăși acolo ; m-a primit ca pe un prieten, mi-a arătat fotografii ale operelor sale, mi-a precizat data lor. În jurul nostru se aflau forme plastice încheiate sau numai începute ; din lemn și piatră creștea zidirea unui spațiu arhitectural, care m-a pus pe gînduri în legătură cu legile specifice ale spațiului. Brâncuși mi-a arătat texte critice ironice, prostești, de înțelegere greșită a sensurilor operei sale ; el însuși nu manifesta nici o ură, surîdea liniștit, ceea ce dovedea singurătatea fericită și deplină a unui om a cărui bucurie este munca, pe care n-o poate tulbura nimic și certitudinea că spiritul activ învinge pînă la urmă prostia cotidiană. [...]

Să trec acum la operele lui Brâncuși. El este un sculptor adevărat, ceea ce înseamnă că știe tot despre tridimensionalitatea spațiului plastic și de asemenea cunoaște, la fel ca și vechii maeștri, rolul frumuseții în sine a materialului folosit. Chiar de la cea mai veche dintre lucrările reproduse de noi aici — *Ghemuita* [*Cumințenia pămîntului*], din 1908 — se pot distinge toate trăsăturile tipice ale formelor brâncușiene ; perfecta structurare tridimensională a corporalității plastice, împlinită în toate părțile componente. Sculptura se ivește din însăși piatra, astfel că materialul și acțiunea uneltei se fac simțite pretutindeni. Rămîne încă să se vorbească despre forța expresivă neliniștitor de sugestivă a acelei opere. Într-un mod asemănător este structurat monum[illegible]l din

cimitirul Montparnasse (1910), denumit de artist *Sărutul*. N-am văzut încă niciodată o sculptură funerară care să-mi fi făcut o impresie atît de zguduitoare, în simplitatea ei omenească absolută; nici un element literar nu este introdus pe căi ocolite; expresia emoționantă provine numai din arhitecturarea și modelarea pietrei. [...] Este o operă care face vizibilă pura formă plastică, părțile componente clar delimitate între ele, le echilibrează într-o imagine de ansamblu, gîndită în esența ei și de aceea atît de tulburător de expresivă.

Brâncuși este un maestru al echilibrului. Sculpturile lui sînt atît de exact «cîntărite», atît de calme în jocul de contrapuneri în forțele interioare ale formei, încît plutesc, parcă. O sculptură în bronz din 1916, așezată pe un cub de piatră, nu este fixată stabil de el; dar atît de echilibrată în greutatea ei, încît se leagănă deasupra punctului ei de sprijin. Încă și mai îndrăzneț apare echilibrul părților componente în jocul lor de acorduri și opoziții, în sculptura abstractă lucrată în lemn din fotografia atelierului; lucrarea este recentă." (*Constantin Brâncuși, sculptorul*, în „A bis Z" 1929, nr. 2).

CÎTE CEVA DESPRE EXPERIENȚA OBIECTULUI LA ROMÂNI ȘI NATURILE MOARTE LA ION PACEA

Se știe ce este o „natură moartă" sau „statică" — după formularea mai nouă a genului, cea mai adecvată și mai sugestivă rămînînd totuși denumirea germană și engleză de „Stilleben" și „Still-life", adică „natură" (de fapt viețuire) liniștită, tăcută. Este un grupaj de obiecte inanimate, îndeobște de uz cotidian — căni, farfurii, podoabe feminine, o piesă textilă, un ceasornic, un sfeșnic — uneori, în funcție de epocă, agrementate și cu cîte un obiect exotic sau distonant, provocator: o păpușă, o statuetă, o mască. Acestor obiecte li se adaugă, aproape fără excepție, altele din natura vie: fructe, pești, vînat sau flori.

Secole la rînd, imaginile de acest fel au avut sensul unei transfigurări poetic concentrată, a realității obiectelor din jur și al experiențelor pe care oamenii le trăiesc în contactul permanent cu ele.

Chiar și înainte de a se afirma genul propriu-zis autonom al naturii statice — începînd din secolul al XVII-lea — în picturile mult mai vechi pe temă religioasă sau istorică, nemaivorbind de cele cu subiecte „de gen", prezența „obiectelor", anume grupate sau diseminate, purta semnalizări revelatoare pentru tipul de raporturi dintre om și obiect, într-o perioadă dată, într-un spațiu dat. Afecțiune austeră sau mîndria opulenței, bucurie simplă de a trăi sau meditație filosofică pe marginea zădărniciei și a tranzientului, toate aduc mărturii despre posesorii obiectelor obișnuite, mai mult sau mai puțin umile. Dacă este așa, devine evident că experiența obiectului are și un caracter istoric, care, foarte multă vreme a rămas cvasineschimbat, la români ca și la alții; atîta timp cît, cu minime schimbări să le spunem de ordin stilistic, repertoriul acestor obiecte de uz sau de prestigiu uzual în cotidian a rămas cam același. Deși și funcția lor în imagine a rămas aceeași. O carafă de Chardin, un pocal de Nicolae Grigorescu, un sfeșnic de Constantin Stahi, o strachină cu fructe de Luchian, un asamblaj de căni și fructe, de păpuși și flori de Tonitza sau Theodorescu-Sion, un baston și un ceasornic de Pallady, o oală și niște mere pe un covor de Petrașcu vorbesc despre obiecte nu numai pe plan poetic și pictural, dar și despre universul casnic, intim, despre anturajul obiectelor așa cum a fost el secole în șir și cum a subzistat, în ierarhii constante ale atașamentului și respectului pentru ele. Mai vorbesc și despre o preferință accentuată a românului, de la țară și de la oraș, pentru caracterul laolaltă ornamental și sentimental al obiectului evocator de ambianță casnică. Obiceiul, încă și azi curent deși, strict estetic vorbind discutabil, de a se amenaja „naturi statice" cu obiecte reale, la locul de muncă, fie acesta și cabina unui autobuz sau tramvai, arată, prin însăși genul de lucruri selecționate în aceste scop — ulcioare, broderii, flori — că experiența obiectului este de profunzime. Chiar și în formele artistice elevate — puternice sau subtile — ori numai în formele unei nostalgii elementare are caracterul unei cramponări de obiectul făcător de atmosferă ocrotită, familială. S-ar putea identifica aici latura antitoemă a obiectelor integrate în naturi statice, soarta lor de amuletă împotriva spiritului de aventură.

Această fidelitate față de obiect — de anume obiecte, aureolate de capacitatea lor de a fi „liniștite", „statice",

— obiectele unui decor casnic numai pe jumătate funcțional — este atît de rezistentă, încît natura statică a fost singurul gen de pictură tradițional figurativă care a continuat să se afirme și în cadrul artei de avangardă, adaptîndu-și limbajul, procedeele, intenționalitatea, dar rămînînd, în esența ei, aceeași. Se poate urmări în arta românească actuală faptul că pînă la foarte recente reînvieri postmoderniste ale peisajului și ale portretului, timp de peste două decenii, numai natura statică a supraviețuit, în suprarealism și în pictura fantastică, dar și în abstracționismul geometric ori în tendințele arhaizante, ca și în lirismul cu tentă filosofică. Într-un capitol separat se înscriu căutările insistent consacrate naturii statice în viziune modernă. În viziune modernă, nu și în conținut iconografic, care rămîne, deliberat, la obiectele tradiționale ale compoziției de natură statică.

Și, totuși, în acest răstimp de fidelitate au apărut strecurîndu-se pe nesimțite, dar pînă la urmă în chip spectaculos și autoritar în viața, în ambianța cotidiană a oamenilor, alte obiecte, total diferite ca înfățișare și destinație, de cele din ambientul tradițional, în a cărui atmosferă ele intervin decisiv. Acestea sînt obiectele tehnice, așa-numitele „electrocasnice" (termenul însuși fiind edificator) : televizorul, pickup-ul, aspiratorul, casetofonul, boxele, amplificatorul și altele, ale căror denumiri sau particularități ale denumirilor se constituie ca un argou specializat, venit cu obiectele lui cu tot din alt univers, ca un intrus în lumea idilică a ulcioarelor, cănilor, cărților, șervețelelor și florilor. Obiectele acestea tehnice nu sînt numai „noi" ; ele sînt în esență fundamental altfel, atît pentru că atributul lor de bază este zgomotul, chiar dacă un zgomot organizat într-un fel sau altul artistic, care cere ori impune o atenție specială și nu tace lîngă noi ca obiectele obișnuite ale „naturilor statice", cît și datorită faptului că au și o funcție extracasnică, precisă, fiind o sursă neîncetată și schimbătoare de informații, o provocare la participare, specific antimeditative. Nu este loc aici pentru întrebarea de ce naturile statice actuale nu includ niciodată în spațiul lor imagistic asemenea obiecte. Este însă cert că, indirect, prezența lor în raporturile omului cu obiectele orizontului său cotidian, în experiența în general a „obiec-

tului" influențează și funcționalitatea artistică a „naturii statice", chiar dacă în conținutul ei iconografic nu a intervenit încă nimic. Unul din modurile în care apare schimbarea de funcționalitate este transferul — în natura statică — de la analiză, atmosferă și substrat simbolic la dominanta expresivului autonom al culorii sau al formei, eliberat în mare măsură de obiect, chiar dacă el stăruie în imagine, ca figurant în spectacolul ei.

În acest context, pictura lui Ion Pacea oferă cîteva prilejuri de confirmare de un interes deosebit. Numeroasele sale „naturi statice", deși poartă de obicei ca titlu chiar numele obiectelor incluse în imagine, nu le au decît indirect pe acestea ca temă. Naturile statice ale lui Pacea, nu se vor niciodată a fi „decupaje" din real, așa cum sînt picturile de acest fel în viziunea lui Petrașcu, la care compunerea obiectelor are un aer atît de firesc încît ar putea perfect corespunde unui colț de interior real, cum și există multe, redate în imagini cu pietate fidele de Petrașcu. Chiar și la Pallady, compunerea savant-rafinată a obiectelor, poate fi raportată la un interior posibil sau la un aranjament clasic de obiecte în atelier, în care respectivele obiecte își păstrează aureola amintirilor și referințelor, cîștigînd în plus și un soi de iluminare interioară cu caracter simbolic. La Pacea însă, cu totul altceva se petrece : obiectele devin niște personaje imaginare care participă, într-un spațiu scenic, la o acțiune-spectacol, a culorilor în primul rînd, ele însele fiind costumații ale obiectelor. Acest spațiu scenic schimbă oarecum rolul fondului în compoziție. Din anexă necesară sau factor de colaborare cu obiectele, fondul ajunge să se afle în concurență cu obiectele, dînd astfel naștere unei stări de tensiune, care la rîndul ei, schimbă însăși trăsătura „staticismului", a liniștii, a tăcerii naturii moarte. În locul „opririi în loc" a timpului și zgomotului, pe care cu mai multă sau mai puțină nostalgie orice „natură moartă" o sugerează, se ivește tocmai dimpotrivă în imaginile cu obiecte de Pacea, o mișcare, o animație specifică spectacolului. Capacitatea de transmitere a acestei „mișcări" este asupra privitorului cu atît mai mare cu cît spațiul scenic în naturile statice ale lui Pacea nu este unul de adîncime, nici măcar de sugerarea ei discretă. În acest fel, proiectate pe fondul unui orizont limitat, obiectele-culori își intensifică efectul dinamic, prezența sonoră. Pro-

cedeul orizontului delimitat — la Pacea pînă aproape de neutralizare deplină — se înscrie de altfel în tradiția vizualității artistice românești care merge de la icoana veche la pictura clasică de naturi statice, uneori și la peisagistica românească, dacă ar fi să ne oprim la Luchian și Petrașcu. Deosebirea însă dintre „fondurile" lui Pacea și tratarea lor în natura statică tradițională stă în mai sus menționata dislocare a contopirii dintre fond și elementele de prim plan. Dislocarea aceasta este un procedeu expresionist, un factor de agitație emoțională, pe care o anume tendință spre monumentalizarea formelor, proprie viziunii lui Pacea, nu poate să o ascundă.

De aici rezultă de la sine faptul că rolul cel mai important în aceste naturi statice nu mai revine obiectelor în sine, ci elementului dramatic și mobil purtat de ele : culoarea. Într-adevăr, Pacea nu urmărește să contruiască prin culoare și astfel să definească și să confere autoritate obiectelor, ci caută să extragă din culoare maximumul ei de expresivitate și de libertate, echilibrîndu-le prin pretextul obiectului, model imaginar. Mai aproape de viziunea lui Matisse decît de cea a lui Pallady, care construiește prin culoare, desenează prin culoare, Pacea este preocupat esențialmente de raporturile de culoare, în condițiile dialogului dintre două sau mai multe maxime intensități emoționale. Ca și pentru Matisse, pentru Pacea culoarea este o „sursă de energie", care depășește curiozitatea și afecțiunea față de obiectul casnic, antrenîndu-l spre un alt univers, poate al naturii vii. În acest sens, „naturile statice" ale lui Pacea au uneori o dublură peisagistică în ele, după cum au, alteori, una îndeaproape înrudită cu informalul expresionist. Este un drum care schimbă destinul obiectului, nu și identitatea lui ; ca o parafrază — în lumea lucrurilor neînsuflețite — a gîndului lui Rimbaud : „Je est un autre" („eu este un altul").

PEISAJUL-GRĂDINĂ LA VIOREL MĂRGINEAN

O plimbare atent reluată printre peisajele pictate de clasicii români din secolele XIX și XX descoperă curînd nota plăcut capricioasă a înfățișării acestor peisaje. Dincolo de regulile de compoziție ale meșteșugului tradițional, cu virtuozitate ascunse ochiului profan, nici o intervenție nu se strecoară în amplasamentul firesc al elementelor naturii. Ele se desfășoară nesupuse vreunei organizări, alta decît a delimitării prin cadru. Mersul imaginii urmează capriciile vegetației sau ale formelor pietrei, drumului, colinelor, malurilor. În peisajele românești clasice este parcă mereu prezent — vizibil ori invizibil — un plimbăreț visător sau cineva ocupat cu vreo îndeletnicire străveche legată de natură, în orice caz „contopit" cu priveliștea în mijlocul căreia se află, și de care se bucură, lăsînd-o în voia ei. Astfel, peisagismul românesc clasic nu prea înregistrează apelul „grădinii", nu simte nevoia unei apropieri prin arhitecturarea naturii și, de aici, a unei cordialități suplimentare ivită din colaborarea imaginației și acțiunii ordonatoare cu datele naturale. „Aranjamentele" nu-l tentează pe artist. Nici Grigorescu, nici Andreescu, nici Luchian, nici epigonii grigorescieni, între care destui peisagiști meritorii, nici Tonitza, Marius Bunescu, Petrașcu, Pallady, Lucian Grigorescu, Catargi nu și-au structurat motivul peisagistic pe vreun model „grădinăresc", nici chiar atunci cînd s-au oprit — și nu o dată — la motivul casei cu curte. Umanizat, în condițiile opțiunii pentru interpretări de sorginte romantică — e drept îmblînzită — peisajul românesc din secolul al XIX-lea și de la începutul secolului al XX-lea a rămas, prin și cu excelență, un peisaj emoțional-realist, desigur la grade diferite, fără a trăi însă nostalgia simbolurilor. Era o atitudine susținută și de realitatea obiectivă a ambianței vizuale : deosebirea dintre peisajul natural și peisajul urban încă nu era acută ; încă nu se punea problema unei nevoi de compensație artistică, prin simbolurile peisajului imaginar, care va lua frecvent în arta modernă și înfățișări de grădină imaginară.

În ce sens „grădină" ? În mai multe sensuri. Mai întîi în cel al dispunerii subliniat ordonate a elementelor vegetale și tectonice, prin intervenția vizibilă, demonstrativă chiar, a artistului în construcția peisajului. Apoi în sensul unei „domesticiri" a motivului din natură, astfel ca intervențiile ordonatoare să evite riscul severității, al ascezei. Interesant este că această „domesticire", care pentru prima dată în arta modernă apare la

Paul Klee în mai multe peisaje intitulate *Grădini*, prinde la el și trăsăturile unei naivizări a limbajului, operînd o transpunere în joc și seninătate destinsă, cu tentă casnică, a sentimentului romantic al naturii. În *Grădinile* lui Klee natura devine un loc al bucuriei și odihnei de după muncă, un loc cuminte și voios, o lume de „Baukasten", de jucărie colorată, o lume a certitudinii și ocrotirii. Referința la imaginile medievale ale „grădinițelor Paradisului", ale seninului și drăgălașului „hortus conclusus" din pictura și ilustrația de carte germană, elvețiană, franceză este neîndoielnică și — coincidență ? — vine tocmai în anii de înflorire rapidă și răspîndire în orașele germane a arhitecturii moderne, cu sobrietatea ei distantă care înlocuia cordialitatea nemijlocită și nota paradiziacă a „căsuțelor" peisajului tradițional german.

O versiune originală, expresia unei experiențe trăite în deplină autenticitate a acestei nevoi de a reintroduce motivul grădinii în circuitul peisagistic, a apărut în pictura românească actuală, în peisajele, în special cele transilvănene ale lui Viorel Mărginean. Particularitatea și interesul interpretărilor lui Viorel Mărginean se află în primul rînd în faptul că pictura lui nu abordează direct și declarat motivul însuși al grădinii, ci marchează cu fizionomie jardinescă priveliști mai largi, natura însăși a unei anumite zone geografice. Aceste trăsături devin frapante mai ales atunci cînd privim alăturate picturile de dimensiuni mari — agreate de Mărginean — și cele de dimensiuni mici sau foarte mici, ambele categorii inspirate de aceleași priveliști. Sesizăm atunci intuitiv și global, înainte încă de a citi analitic imaginea, că spațiile largi pe care le cuprinde pictorul în tablou, ca într-o îmbrățișare amicală, sînt nu numai apropiate, dar și metamorfozate în spațiu jardinesc, casnic, în sensul de „pe lîngă casă". Ordonarea cvasigeometrică, în același timp totuși grațioasă, a formelor naturii, în speță a terenului vălurit de dealuri, limitează „pierderea" lor în adîncimile spațiului, și dimpotrivă, le conferă o prezență laolaltă decorativă și carnală, de floare uriașă. Prim planurile, cu căsuțe de țară, arbori ca de jucărie și straturile de vegetație măruntă se integrează deplin acestei viziuni pe care în fapt au și declanșat-o. Atenția

asupra ei ne-o atrag peisajele de mici dimensiuni, unde caracterul ordonat, eliberat de capricii, dar și de intenția efectelor pitorești, scoate la iveală nu numai aspectul curat, la locul său, și prietenos îmbietor al acestor locuri de popas fizic și sufletesc, ci și discreta lor rezervă, ușor severă, foarte „transilvăneană", resimțite în spiritul propriu structurilor locale ardelenești în raporturile casă-grădină-spațiu înconjurător.

Premeditat sau nu, viziunea peisajului-grădină-spațiu în pictura lui Viorel Mărginean este confirmată și de imaginile care extrag cîte un element din acest tip de priveliște izolîndu-l, mărindu-l pînă la acapararea întregii suprafețe a tabloului. Așa este, de pildă, „copacul" care, în pictura lui Mărginean ia cu totul înfățișarea, în variantă ingenuă, a arborelui vieții din grădina paradiziacă. Este un arbore cu aer proaspăt benefic, un concentrat liric cu sonorități vesele, o bucurie echilibrată a formei, ca și cum totul ar fi neatins de rău ; un copac pentru spații delimitate, nu mari, spații ale răgazului senin. Este un copac care are — pentru a folosi cuvintele lui Bertolt Brecht — „o liniștitoare autonomie". Absorbirea acestei specii de copac în peisajele de ansamblu este totuși desăvîrșită : nu survine nici un contrast de atmosferă. Mai neobișnuit încă, dar cu aceeași capacitate de a confirma particularitățile viziunii lui Mărginean, este motivul, uneori, metamorfozat, al peisajului-grădină, devenit pe neașteptate ie de port țărănesc. Imaginea joacă dublu : privită într-o direcție, este o autentică ie cu broderii în rîuri, privită din altă direcție — nu neapărat contrară — este peisajul unui cîmp-grădină, îngrijit, simetrizat, cu reliefurile ondulate, un peisaj în ordine, un peisaj de repaus și bucurie ori consolare, o componentă a cotidianului.

Uneori, atmosfera acestor peisaje-grădină din pictura lui Mărginean ar putea fi apropiată de „schițele" de peisaj cu copaci din scenele picturii de secol XVIII în pridvorul bisericilor oltenești și transilvănene. Și acolo, ordonări grațioase ale spațiului sugerează nostalgii paradiziace și încredere în realizarea lor.

Nu sînt însă deloc peisaje idilice, nici măcar cu vagi înrudiri în familia acelei peisagistici transilvănene de filiație mai pronunțată sau mai discretă din Biedermeier.

O dovedește de îndată cromatica predilectă a lui Viorel Mărginean. Gri-urile, albul, albul-albăstrui, de iarnă severă, negrul-cordial, dar semnalizator, umbră precaută împotriva jubilațiilor în gol mențin peisajele-grădină în real, ferindu-le de idilă ca și de utopie. Ordinea adusă — și nu impusă — de pictor elementelor unei priveliști, deși ține, în felul ei, tot de arhitectura grădinărească fără să aibă vreo legătură cu marea retorică a arhitecturii „parcului", marchează și o „predilecție", cum spune Th. Adorno, pentru „ordonările simetrice surprinzătoare, ciudate uneori, ale naturii".

Plauzibilitatea și substanța alegreței lui Mărginean se susțin — deloc paradoxal — și din alte punctări, totuși ușor neliniștitoare, sugerate, pe lîngă bivalențele cromatismului său, și de o prezență iconografică, divers interpretată și interpretabilă, cea a păsării. Multe din peisajele lui Mărginean, mai ales cele de dimensiuni mari, sînt străbătute de păsări, frecvent în zbor. Conținutul simbolic al motivului, fără a fi puternic subliniat, există de obicei aluziv la plutirea pașnică a gîndului, deasupra priveliștilor senine. Pasărea preferată pentru această variantă este coțofana, vestitoare de bine în mitologia țărănească. În costumul ei alb-negru, această pasăre, cu tîlc benefic survolează, începînd cu *Peisajul de la Cenade*, grădinile lui Mărginean, integrîndu-se și în construcția ei cromatică. Dar păsările nu sînt întotdeauna și numai cu înfățișare prietenoasă, chiar și dintre cele plăcute la vedere. De pildă, elegantul pescăruș, privit mai îndeaproape, este și neliniștitor, ca și cucul sau rîndunica de mare și alte păsări acvatice. Viorel Mărginean nu le include pe acestea în repertoriul său de peisaj-grădină. Dar și celelalte păsări neportretizate ornitologic în detaliu, vin parcă să stîrnească o undă de presimțiri, de neliniști, să aducă în imagine timpul, să clatine ușor certitudinile paradiziace. Acest element tulburător, de abia perceptibil, se ivește surprinzător și cu umor aproape, în „portretele" păsării paradisului, pe care Mărginean le-a pictat cu o evidentă delectare coloristică. Prin strălucirea și irigațiile de roșu și albastru ale penajului, aceste păsări imaginare, ca și cel al fazanilor mai tereștri, strecoară spre noi și cîte un mic fior de spaimă. Este antiidila optimismului vital al pictorului.

DIALOG DESPRE COLAJ ȘI ALTELE, CU GETA BRĂTESCU

Fiindcă în viziunea Getei Brătescu, tehnica numită colaj — la un punct de întîlnire între pictură și grafică, uneori cu mici abateri spre sculptură — s-a impus cu o forță expresivă nu numai de prim rang, dar și plurisemantică, depășind în totul mica aventură a asocierii de materiale și pariul vizual al coexistenței lor, am provocat-o pe autoare la un dialog, la un colaj de idei între artist și critic, spre elucidarea enigmelor și actualității acestui gen.

A.P.: După seria de colaje de mari dimensiuni din ciclul *Medeei*, urmate de aproape de miniaturalele colaje în cerc din alte expoziții, apoi de impunătorul capitol inspirat din *Mutter Courage* de Brecht și de ciclul *Veșmintelor pentru sărbători efemere*, se conturează tot mai limpede ideea că această tehnică este angajată în ambiția de a recompune realul nu „ad litteram" ca imagine reflectată, dar „ad litteram" ca demers de alcătuire. Fragmentele de materiale — diverse — nu rămîn, ca în alte colaje — ale lui Kurt Schwitters, ale lui Oskar Schlemmer sau Willy Baumeister — orgolios „separate", dorind să trăiască în autonomie, nemetamorfozate. Dimpotrivă, în colajele Getei Brătescu apare o solidaritate a materialelor în condiția de iluzie, iluzie la rîndul ei secundă, fiindcă nu este o iluzie a realului, ca fotografia sau ca pictura mimetică, ci este un artificiu, deliberat concurent cu imaginea artistică tradițională. Spun artificiu în sensul pozitiv etimologic, originar al cuvîntului, de artifex, „cel ce face". Revenim astfel la această recompunere, re-facere a obiectului din fragmente, chiar „cioburi", din „resturi", în orice caz din materia cea mai fragilă — din hîrtie. Nu cumva aici își și joacă rolul principal „iluzia"? Sub tensiunea dintre amploarea ideatică și fragilitatea materialelor se naște spațiul spiritual propice iluziei.

G.B.: În ce privește rolul artificiului în colaje în general, cred că nu diferă de artificiul propriu oricărei opere de artă, chiar și al celor mai mimetice. În operațiile asupra materialelor, în lucrul cu ele, în manipularea lor, intervine mereu întrebarea „cum ajungi la..." ceea

ce vrei să obţii. Este o problemă care implică, evident, artificiul, făcîndu-l necesar. Oricum, materialul folosit te îndrumă spre o anume familie de forme ; libertatea de alegere în acest sens nu este absolută.

A.P. : Ar rezulta de aici că această forţă a materialului de a decide, pînă la un punct, soarta operei, ţine mai curînd de categoria „naturalului", a unei predeterminări care limitează capacitatea de a realiza, prin artificiu, un univers secund. Pusă astfel problema prioritară a confruntării artistului cu materialul, o transferăm în domeniul „procedeelor", gîndind artificiul mai ales ca procedeu şi mai puţin ca „facere" totală, ca recompunere a unui întreg din fragmente preexistente în real, aşa cum se petrece în cazul colajului.

G.B. : Probabil că lucrurile stau şi astfel. Întotdeauna există, între unghiul de vedere al artistului şi cel al teoreticianului, anume discrepanţe care nu pot fi depăşite.

A.P. : Aşa este, şi aşa şi se cuvine să fie, deoarece experienţa artistului porneşte în primul rînd de la raporturile cu materialul, ele avînd, în acelaşi timp, un caracter de cercetare, de luptă, de înfrăţire intimă, de comunicare directă şi activă cu „materia" realităţii. Teoreticianul nu poate decît invidia — şi eventual completa — beneficiile unui asemenea privilegiu. Este de presupus că însuşi conceptul de spaţiu, care în arta tuturor timpurilor şi, deosebit de acut în arta contemporană, concentrează esenţa însăşi a aportului artistic creator la creşterea şi îmbogăţirea realului cu „obiecte", este trăit şi înţeles în mod oarecum diferit de artişti şi de critici.

G.B. : Pentru mine spaţiul artistic înseamnă în primul rînd o anume calitate tactilă. El izvorăşte din şi se menţine prin materialul folosit de la calitatea lui originară la cea în care ajunge să se transforme, inclusiv etapele de trecere în cursul acestui proces. De pildă, în colajele mele, spaţiul generat de specificul tactil al hîrtiei este inevitabil legat de ceea ce acest material al hîrtiei *devine* în imaginile colajului, fiindcă hîrtia nu rămîne ceea ce este, ci devine *altceva*.

A.P. : Evident se transformă în acel „altceva" care creează „iluzia", de vreme ce nu ne mai aflăm în faţa materialului real şi banal al hîrtiei, ci, prin artificiul

viziunii şi nu numai al tehnicii, al procedurii, participăm la un spectacol regizat după reguli scenografice, de recompunere a unor elemente cu destin vizual foarte divers, mai divers decît în oricare alt gen de expresie plastică.

G.B. : Într-adevăr, teatralitatea imaginilor-colaj mă preocupă în cel mai înalt grad. În fiecare din cicluri se petrece o suită de „evenimente", nu narate, poate nici narabile, dar animate de un duh dramatic, avînd adică vocaţia de a „urca" spre un deznodămînt imagistic, pe care de altfel nu-l pot prevedea. De aceea în etapele componente ale ciclurilor urmăresc tema pînă la epuizarea tuturor resurselor ei dramatice posibile. Cînd aceastea nu mai funcţionează, mă opresc.

A.P. : Am ajuns aici la un punct important : predilecţia aproape exclusivistă pentru serii sau cicluri. Ar fi de subliniat actualitatea acestei predilecţii, în tîlcul ei mai profund, care se leagă — este de presupus — de experienţa contemporană a timpului, cu succesiunile lui rapide, marcate, fiecare, de intensităţi maxime, de unde nevoia de a le reţine şi urmări în însăşi metamorfoza lor. Seriile de colaje tematice tocmai aşa procedează : încorporează „timpul" unei teme în devenirea, metamorfozele sau stagnările şi uneori dezmembrarea ei. Deosebit de semnificativ este, sub acest aspect al trăirii actuale a timpului, şi simptomul „repetiţiei", straniu aliată cu metamorfoza. Numai o atenţie ascuţită şi disponibilitatea interioară pot surprinde, din vreme, „transformarea" lucrurilor în suita înfăţişării lor repetitive, inevitabil generată de tehnica, mass media, urbanismul, mijloacele de locomoţie contemporane. „Seriile", pe pe o parte, exprimă toate acestea — colaje fiind pot exprima aproape mimetic, mobilitatea şi mixtura iute a fenomenelor ; pe de alta, exercită o funcţie pedagogică, reînvăţîndu-se atenţia care ştie să desprindă esenţa „schimbărilor" în stare să rupă repetiţia.

G.B. : Nu mi-am pus explicit această problemă, dar cred că ea într-adevăr există, indirect însă, fiindcă temele la care am recurs sînt de fapt teme simbolice. În ele predomină personajul feminin ; Medeea, Mutter Courage, autoportretul mărturisit (fiindcă şi celelalte sînt — poate — autoportretizări „mascate"), fetiţele invizibile

care poartă veșminte de hîrtie, rochițe pentru serbarea de sfîrșit de an. Aceste personaje, fiecare în felul lor, purtătoare de „măști", sînt personajele spectacolului teatral despre care spuneam că se constituie ca o urzeală a seriilor de colaje. Elementele seriei sînt actele spectacolului, și ca atare, desigur, că încorporează „timpul".

A.P.: Vorbind de temă, în majoritate sînt teme cu referință culturală din trecutul îndepărtat — Medeea — sau trecutul apropiat — Mutter Courage, deja încărcate cu sensuri și simbolurile proprii care sînt apoi prelucrate — retrăite, recompuse, pe scurt, supuse unui complicat transfer din realul secund al vremii lor, în realul secund — tot artistic — al vremii noastre; trecînd, firește, prin realul existenței de azi. Este vorba de adaptare, sau în primul rînd de un „citat", așa cum îl înțeleg postmodernii? Ori, este mai curînd vorba de o încercare de a retrăi experiențe din trecutul cultural sub forma unei provocări, în spirit ludic, cu elemente de umor și tachinerie, în deplină deschidere și autentic fair-play, ca în sport, cu recunoașterea eventualei superiorități a interlocutorului din trecut și cu exactitatea „relatării" circumstanțelor? Sau este poate și gustul unor aventuri vizuale de călătorie în trecut, puțin sirete și bine dirijate, ca cele ale lui Ulisse?

G.B.: Da, unele experiențe din trecutul cultural îndepărtat, în special cele din lumea antichității eline, au avut un rol decisiv în orientarea mea tematică și în demersurile tehnice care decurg din ea. Atitudinea ludică există; îmi place să iau formele la rost, să văd „cum devine cazul" cu ele, să mă încurc chiar într-un soi de „aventură" în găsirea și potrivirea lor, întotdeauna plină de surprize pentru mine. Așa a fost, de pildă, cu alcătuirea ciclului *Mutter Courage,* unde reziduurile dadaiste din poezia și liedurile lui Brecht m-au stimulat și îndrumat spre opțiunea cu tentă de umor.

A.P.: Colajul deține, și din acest punct de vedere, o poziție privilegiată! Predispune la umorul atît de necesar bunei funcționări a spiritului uman. Din păcate, în arta plastică recentă umorul rămîne oarecum blocat în zone strict „specializate" — cum ar fi caricatura. Cred că tocmai colajul are într-adevăr o vocație interioară la haz, din cauza stării lui prin definiție metamorfotice, de artificiu jucăuș, chiar și atunci cînd atinge probleme

grave și intră în zone de umbră ale existenței. Arta colajului ar fi de comparat, uneori, și sub acest aspect, cu arta clovnului.

G.B.: Colajul mai are o vocație, pe care sînt din ce în ce mai tentată s-o cultiv; este vocația de a fi „obiect", ceva ce ia loc în lume. Poate că prin aceasta îi mai vindec fragilitatea!

A.P.: Fără îndoială, ceea ce înseamnă și că, în încheiere, revenim tot la ideea că în demersul tehnic al colajului există un element de benefic artificiu creator, nu de lucru „util", ci de lucru muncit „în sine", din repertoriul socotit cîndva de înțelepți ca aducător de noroc și bucurie.

ARTHUR SEGAL — PERIOADA DE TINEREȚE

Că Arthur Segal aparține și artei și istoriei culturii românești nu încape nici o îndoială. Nu numai din considerente biografice și în legătură cu datele personale de ordin cronologic și biografic. Segal avea 21 de ani cînd a plecat la studii în Germania și venea acasă doar în timpul vacanțelor de vară. Multe opere din această primă perioadă de creație sînt lucrate în Germania, unele în România, pictate în lunile de vacanță; din toate se află lucrări reprezentative în muzee românești și în colecții particulare. În timpul șederii lui în Elveția, în anii primului război mondial, Segal se află în legături strînse de prietenie și colaborare cu scriitorii și artiștii de avangardă — cu Marcel Iancu și Tristan Tzara. Cu toate acestea, nici adeziunea lui de atunci la mișcarea „Dada"-ului zürichez, nici alte participări la expozițiile diferitelor grupări artistice elvețiene — fie ale utopiștilor de la Monte Verita, fie ale grupării realiste „Ursul măreț", fie ale expresioniștilor tîrzii și grupării „Roșu și albastru", nu îl pot înscrie și defini pe Arthur Segal ca aparținînd tumultului și agitației culturale, așa cum le-au trăit curentele artistice moderne apusene. Ceva mai tîrziu, la începutul anilor '20, la Berlin, școala de pictură a lui Arthur Segal de acolo era frecventată de reprezentanți ai mișcării românești de avangardă: M. H. Maxy

și mai puțin cunoscuta, dar foarte dotata pictoriță Lola Schmierer Roth. Maxy, mai ales, era, ca și Marcel Iancu, în multe privințe dator duhului activ, mereu neliniștit al expresionismului și futurismului apusean, precum și constructivismului doritor să transforme lumea: Maxy elaborase chiar, transpus în românește, un concept de sinteză al acelor orientări: integralismul. Invitat la expozițiile românești ale revistei „Contimporanul", organizate în 1924—25 pentru a sublinia apartenența, justificată, a artei românești de avangardă la mișcarea europeană, Arthur Segal a acceptat, prietenos, să ia parte. În fapt însă, i-a reușit mai curînd să dovedească prin această participare că pentru el conceptul de avangardă putea și trebuia să aibă o sferă mult mai largă, să fie un concept al cărui conținut nu excludea referințele la arta mai veche și nici nu cerea neapărat să ia poziții polemice față de ea. Astfel, atitudinea lui Segal ne apare, pe de o parte, foarte actuală — corespunzînd oarecum cu ideile de azi ale post și transavangardei; pe de altă parte, corespunzînd în totul spiritului în care a evoluat modernismul românesc la începutul secolului al XX-lea. Impulsul principal al acestui modernism a început la finele anilor '90 cu „Societatea Independenților" și s-a dezvoltat în expozițiile anuale, adunările și publicațiile „Tinerimii artistice" cu atitudini progresiste și totodată cinstind tradițiile. El avea ca principiu „înnoirea totală", dar evita cu grijă excesele și accepta toate orientările artistice; acest impuls deci cultiva, ca și alte forme ale secesiunii central-europene, ideea unui pluralism tolerant. Arthur Segal a participat ani în șir la expozițiile „Tinerimii artistice" și ale Salonului oficial într-o vreme în care locuia deja definitiv în Germania. La „Tinerimea", în 1910—1914, ani de vîrf pentru Segal, ai viziunii lui pointiliste, artistul era socotit de critici ca aparținînd „radicalilor", foarte modernilor, ca și Brâncuși, care și el expunea în acei ani la „Tinerimea". Totuși, și e de subliniat acest lucru, între acești „radicali" se afla și Cecilia Cuțescu Storck cu picturile ei liniștite, elegant-decorative, influențate de Jugendstil, după cum erau socotiți radicali și impresioniști sau postimpresioniști ca J. Al. Steriadi, Theodorescu-Sion etc. Aceste largi posibilități de coexistență, care pentru mentalitatea mișcărilor de avangardă posterioare marelui „Salon de toamnă

german" din 1913 ar fi fost de neconceput (nu și pentru noi astăzi), au rămas vii în sensibilitatea și concepția despre artă a lui Arthur Segal, cea mai bună dovadă fiind chiar coexistența în propria lui creație a diferitelor faze din care nici una n-a cunoscut vreun moment de renunțare. Mai există însă și un alt strat, mai profund, al acestei experiențe. Sînt rădăcinile din România, cărora Arthur Segal le datorează modul rezervat, atingînd granițele sfiiciunii, cu care pictorul își realizează chiar și cele mai îndrăznețe concepții și cercetări. Această rezervă echilibrată, vizibilă pretutindeni în pictura românească a anilor '20 și '30, pînă și la unii din artiștii avangardei de la „Contimporanul" și „Integral", foarte zgomotoși în scrieri și programe, mai cuminți însă în opere, apare la Segal încă mai accentuată de o împrejurare: primele contacte cu arta românească, pe care în adolescență a cunoscut-o în formele ei nord-moldovenești.

Arthur Segal s-a născut în 1875 la Botoșani, în nordul Moldovei. Încă de atunci Botoșaniul era un oraș frumos, îngrijit, cultivat, cu aproximativ 25 000 locuitori — populație cu un important procent de intelectuali și negustori. La Botoșani exista o viață culturală animată. Totul se desfășura într-o ambianță urbanistică plăcută, distins-provincială, în care arhitectura vilelor confortabile cu grădini mari ale românilor și armenilor, coexista într-un contrast expresiv cu clădirile caselor evreiești tipice, dar nu monotone, cu un etaj, la parter magazinele, sus locuințele; cele din centrul orașului amintind, într-o reducție echilibrată, de casele vieneze bogat ornamentate ale secolului al XIX-lea. Într-una din aceste case de pe strada principală, în familia bancherului Itzhac Segal, s-a născut Arthur. O familie numeroasă și ramificată i-a supravegheat copilăria, anii de tinerețe și întreaga educație. Din amintirile lui Segal rezultă că această supraveghere era adesea chinuitoare — foarte strictă, plină de prejudecăți, orientată practic, preocupată numai de îndeplinirea conștiincioasă a datoriei. Elevul deloc „model", dar sensibil și plin de fantezie, a fost de cele mai multe ori adus la disperare din cauza neînțelegerilor cu familia. Cu toate acestea, din felul în care sînt descrise figura bunicii din Iași în casa ei confortabilă și spațioasă, figura unchiului Shaje, care

împreună cu tatăl lui Arthur conducea o bancă și era persoana de prestigiu în familie, chipul mereu amabilei mătuși Amalia și al fiicei acesteia, Regine, care vorbea franceza, germana și engleza, desena frumos și îi citea pe Goethe și Schiller ; din felul în care apar alte figuri de unchi, călători prin Viena și Berlin, oameni cu experiență și bune cunoștințe ale limbii germane se schițează conturul unui mod de a exista în care credințe și practici străvechi nu barau drumul spre un europenism modern. Ies la iveală aici trăsături ale iudaismului est-european la finele secolului al XIX-lea, care, în mod deosebit în teritoriile românești și paralel cu fenomenul suplelor raporturi ale societății românești cu civilizația și cultura europeană, a jucat un rol de seamă în circulația valorilor acestei culturi. Contextul dădea posibilitate fiilor talentați ai acelor familii să se simtă, atunci cînd aveau ocazia, la largul lor în mediile culturale apusene. Ar trebui menționat aici, de pildă, și cazul filosofului german Martin Buber, a cărui biografie juvenilă bucovineană cuprinde aspecte asemănătoare celei ale adolescenței și tinereții lui Arthur Segal. În același timp, această deschidere rămîne în profunzime legată de respectul practicilor și normelor de viață tradiționale, impregnate de un caracter popular, în care naivitatea și șiretenia se aliau în chip pitoresc ; realismul și simțul practic, cu simțul misterului existenței și înclinarea către extatic și mistic, în care fidelitatea față de învățăturile cabalistice și hasidice răspîndite în acele zone lua înfățișarea accesibilă a folclorului narativ, muzical, iradiind de umor, melancolie, spirit critic încărcat de înțelepciune și filosofie a vieții. Toate aceste elemente pot fi regăsite la Arthur Segal — în viziunea lui picturală, în scrierile teoretice, în ținuta lui umană, în atitudinea față de problemele sociale. Este de reținut aici și faptul că pictorul a avut acasă, după obicei, un profesor de cultură tradițională, pe „dl. Süssmann“, în același timp admirator al poeților Jean Paul și Heinrich Heine. Profesorul scria în limba germană poezii cu subiecte din cotidianul evreiesc, aparținea unui cerc de specialiști în studii tradiționale, ai cărui membri erau uneori invitați la Shaje Segal. În orice caz, evoluția lui Arthur Segal este, în diferitele ei faze, străbătută de gustul pentru semnificațiile simbolice — atît în perioada activismului și misionarismului expresionist, anii în care a scris la München „manifestul pentru ziua de lucru de 8 ore“, cît și în perioada teoriilor despre lumină, despre armonie și integrare a operei de artă în univers, dar și în particularitățile artizanale, pătrunse de o etică a misiunii artistului. Unele din aceste semnificații simbolice sînt legate de depozitul de tradiții locale românești și evreiești, deși personal Segal nu era propriu-zis amator de prescripții tradiționale și nici nu le practica. Merită atenție și conexiunea posibilă între interesul deosebit, notat de Arthur Segal în amintirile lui, pentru animale și reprezentările zoomorfe, mai puțin obișnuite pentru obiceiurile iudaice, din sinagoga veche (sec. XVIII) aflată în apropierea locuinței familiei Segal. Sînt picturi naive, populare, în care animalele au chipuri blînde, cu expresie aproape omenească.

O influență la fel de puternică și durabilă asupra operei a avut-o și atitudinea lui Arthur Segal în problemele sociale, în legătură cu situația muncitorilor, țăranilor, meseriașilor români și evrei din sec. al XIX-lea. Autobiografia artistului amintește de relațiile de prietenie cu diferiții angajați din bancă sau din familie care l-au ajutat în momentele de conflict cu părinții, mai ales necazuri școlare, dat fiind că singurele succese le obținea la cursurile de istorie și orele de gimnastică ; la toate celelalte materii totul îi mergea pe dos și pînă la urmă lucrurile au ajuns la o încercare de a fugi de acasă. Un ucenic al băncii, o fată în casă, un birjar, dar și cîțiva colegi de școală erau gata să-l ajute. Un rol de seamă și nu numai pentru anii de tinerețe ai artistului, dar și pentru poziția lui de mai tîrziu în problemele sociale, l-a avut contactul cu mișcarea muncitorească. La Botoșani și Iași existau mai multe cluburi culturale, iar o serie de intelectuali și artiști, între ei Octav Băncilă, mai tîrziu stabilit la Iași, va dezvolta în opera lui o tematică și începuturile unei iconografii socialiste. Arthur Segal la vîrsta de 15 ani, pe atunci elev al renumitului liceu „Internat“ de la Iași, a aderat la mișcarea socialistă cu sprijinul a doi colegi de școală, mai tîrziu figuri cunoscute ale mișcării. A fost întemeiat un club. Segal scrie cu privire la motivațiile acestei decizii : „în programul socialist mi-am găsit confirmată concepția etică ; mă fascina viziunea largă spre umani-

tate. Mentalitatea mea avea deci temeiuri reale și mă simțeam întărit în stima față de mine însumi. Eram de asemenea bucuros că toate reproșurile care mi se tot făceau : că lucrez dezordonat, că-mi pierd vremea, că mă ocup de prostii cum ar fi pictura, etc. nu mai acționau asupra mea". (În *Autobiography*, New York, 1939 — manuscris). Faza activă a adeziunii — cu discursuri și manifestații, care alarmau în egală măsură autoritățile orașului și familia — în fapt au grăbit pînă la urmă călătoria lui Segal la Berlin. Militantismul practic și ieșirea în arenă nu se potriveau firii rezervate a lui Arthur Segal, ideile însă și, foarte probabil, o serie de relații cu militanții socialiști au rămas vii în biografia și activitatea artistului.

Talentul lui Arthur Segal nu s-a manifestat prin desene timpurii sau un interes deosebit pentru desen și pictură în general. La Arthur Segal dotația artistică a apărut sub forma unei sensibilități față de frumusețile naturii, puțin obișnuită la un elev de oraș. Despre o primă plimbare pe jos, în afara orașului, scrie că „n-o va uita niciodată", socotind-o „revelația unei experiențe a naturii libere, deschise". „Livezi, dealuri, copaci, întinderi de grîu aurit și cerul larg mă fascinau. Era pentru întîia oară că natura mă impresiona atît de puternic, fără ca să bănuiesc sau să presimt în vreun fel că voi deveni pictor, iar pictura vocația vieții mele", notează Arthur Segal. Ecoul acestor impresii și lirismul declanșat de ele va apărea abia în perioada ieșeană. Un coleg la liceul „Internat" interesat de arta plastică, revistele ilustrate care puteau fi găsite la Iași, Pinacoteca și lucrările de pictură expuse în vitrinele unor librării și-au exercitat influența : în 1890 decizia lui Segal de a deveni pictor era luată.

Întoarcerea tînărului la Botoșani, unde, după tradiția familială, a trebuit să lucreze în banca tatălui și a unchiului său, a coincis și cu începuturile activității lui artistice. Era nevoit în această privință să conteze numai pe el însuși. Peisajul a fost prima lui temă care-l interesa cel mai mult, iar trăirea actului pictural devenea o contopire cald-romantică cu natura din împrejurimile Botoșanilor, cu acea dulceață liniștită și blîndețe a priveliștilor, pe care le putem simți în peisajele lui Arthur Segal pînă în anii lui tîrzii. Pointilste sau

geometrizante, peisajele lui rămîn adînc pătrunse de o vitalitate senină și de o stare de spirit delicat-extatică, euforică și neproblematizată, așa cum le întîlnim mereu în pictura românească de peisaj, cu o notă în plus de sentimentalitate în școala moldovenească : la Gh. Popovici, Băeșu, Tonitza ; cu o poantă de rafinament la Luchian și Pallady. Segal vorbește despre neoimpresionismul său inițial intuitiv, apărut încă înaintea vreunei educații artistice de specialitate al picturilor de peisaj botoșănene în care „cerul era alcătuit din trăsături de penel albastre și violete, reluate în înfățișarea livezilor, mai întunecate pentru copaci". Regretă că și-a distrus acele prime opere, și regretul este justificat. Într-adevăr, ceea ce pictează în primul moment al șederii lui la Berlin, stă, iconografic vorbind, sub semnul unui realism cuminte, iar, pictural vorbind, se manifestă cu timiditate, chiar dacă uneori nu pot fi contestate ecouri din pictura spontană, emoțională și nuanțată a lui Nicolae Grigorescu, foarte cunoscut și apreciat la acea dată în societatea moldovenească cultivată. O *Stradă din Botoșani*, pictată de Segal în 1896, probabil într-o vacanță de vară și expusă în 1898 la salonul bucureștean al „Artiștilor în viață", mai tîrziu devenit „Salonul oficial", indică foarte limpede aceste trăsături. În tablou apar și aluzii discrete la problemele sociale : astfel, un țărănuș în haine ponosite în mijlocul străzii, așa cum Grigorescu, în seninătatea lui idilică, nu l-ar fi pictat niciodată — confirmă preocupările socialiste ale lui Segal, preocupări la acea vreme oarecum simplist concepute. Mai tîrziu, în anii picturii „echivalențelor" și a „descentralizării" nucleului tabloului, ideile lui socialiste vor fi transpuse simbolic. Printre primele lucrări ale anilor '90 de la Berlin, omagiind, fie și indirect, mișcarea socialistă, se află portretul scriitorului Georg Adam, traducător al literaturii bulgare în limba germană și care datora cunoștințele lui de limbă bulgară prieteniei cu Rakowski, figură cunoscută a mișcării socialiste din Balcani, ocazional semnalat și în turnee în România. Segal ducea cu Georg Adam o corespondență. Această perioadă stilistică a pictorului a fost caracterizată în presa românească în mod controversat. În 1910, atunci cînd Arthur Segal își prezenta cele mai bune lucrări pointi-

liste la București într-o expoziție de ansamblu, un gazetar, I. Gruia, spunea despre el în cronica acelei expoziții, cronică intitulată *Prima expoziție modernă de grafică și pictură,* că evoluția artistului de la „tehnica școlii vechi“ la „noul stil“ este „ultima fază a impresionismului“ și lăuda la Segal „combinația armonioasă a culorilor“, „gama cromatică puternică“, „poetizarea prin efecte de lumină“. Douăzeci și cinci de ani mai tîrziu, M. H. Maxy, elevul lui Arthur Segal, va denumi, în revista bucureșteană de avangardă „Integral“, acea primă fază a creației lui Segal „lirismul anului 1895 — o umbreluță de soare“. Poate, că, fără voie, Maxy nimerește cu această formulare întocmai atmosfera saloanelor românești de artă în ajunul mișcării secesioniste, deși, dacă e vorba de pictura lui Segal din acea vreme, ea nu poate fi corelată cu influențele picturii salonarde franceze, ci mai curînd este îndatorată lucidității lirice a lui Max Liebermann. În tot cursul trecerii de la această fază de pointilism, Segal nu a expus în România. „Tinerimea artistică“ deschide prima ei expoziție în 1900 ; teoretic și conform programului, expoziția trebuia să fie cu totul inovatoare, conținutul ei însă — cu toată calitatea bună a multor lucrări — rămîne conservator și nu prea depărtat în linii generale, de expozițiile anilor '80 și '90. Treptat, după 1905, apar în expoziții : Iser — colaborator și al revistei müncheneze „Simplicissimus“ — cu desenele și picturile lui original impregnate de Jugendstil și expresionismul timpuriu ; Dimitrie Hârlescu — cu studii la München — pendulînd între iconografia „Noii Secesiuni“ germane și cromatismul fovismului ; Camil Ressu, înrudit cu Cézanne ; Ștefan Popescu, prieten cu Emil Orlik. În 1908 este și Brâncuși prezent și o dată cu aceasta și polemicile de presă în jurul lui. Vîrful maturizării artistice al expozițiilor „Tinerimii“ îl reprezintă însă expoziția din 1910. O plenitudine de opere pline de prospețime, interesante sînt prezentate publicului. De data aceasta figurează și Arthur Segal printre expozanți, iar catalogul cuprinde o introducere substanțială scrisă de excelentul tînăr critic Theodor Cornel, care, după 11 ani de ședere la Paris, tocmai se întorsese la București. El recomandă expoziția ca reprezentînd ideea fundamentală a întemeietorilor „Tinerimii“ : relativitatea „ideii de frumos“. Th. Cornel scrie :

„Și este de ajuns ca ei (artiștii) să știe a scoate și a ordona ce este caracteristic, esențial și universal în lumea înconjurătoare, să redea armonia internă a vieții în parte, și a vieții în general, să-i imprumute ritmul sîngelui și al sevei, să-i fure cadența mișcărilor, să-i urmărească suplețea liniilor, echilibrul formelor, gradația coloritului, și să-i pătrundă sensul, ca să-l sintetizeze ; este, zic, destul ca să realizeze această infinită pricepere pentru ca să ne aflăm îndată înaintea unui Frumos tulburător și plin de înălțare. În cazul acesta materialitatea și preocupările tehnice dispar“.

Formularea corespunde întru totul ideilor lui Arthur Segal, în fapt și lucrărilor lui de mai tîrziu. Sub aspect teoretic Segal se găsea în acea perioadă — relativ scurtă — într-o stare de spirit militantă. Este perioada colaborării lui la revista müncheneză „Aktion“, unde și alți români — Maxy și Mattis Teutsch — vor publica gravuri și desene.

Operele lui Segal din 1910, care au fost expuse la „Tinerimea“ sînt *Colțul de atelier* (cu lampadar) — este aceeași încăpere cu cea a *Autoportretului* din 1911, încă două interioare de format pe înalt și o compoziție *Rufe la uscat* care ne face să ne gîndim la tabloul lui Luchian pe aceeași temă. În același an, Segal deschidea și o expoziție personală în sala „Arta“. Din anul următor datează *Autoportretul* — astăzi la Muzeul Federației comunităților evreiești din România. În 1912, la Salonul oficial este rîndul a două lucrări de excepție : *Gara* (denumită și *Peronul*) și *Ulița de sat*. Despre aceste tablouri pictorul Iser, într-o cronică publicată în revista „Flacăra“ despre expoziția „Tinerimii artistice“ din 1912, scrie cu oarecare lipsă de înțelegere și nuanțare : „Pe un desen solid (A.S.) face pointilism și virgulism și cu toate că trăiește la Berlin își ia modelele de la Seurat, Signac și Cross. D. Segal știe însă că nu șade frumos ca imitația să iasă în relief și atunci [...] a devenit brutal, atît în culoare cît și în desen“. Probabil că Iser nu se referă aici la *Gară*, ci la *Ulița de sat* cu cele două case țărănești în racursiu, ale căror acoperișuri sînt de un roșu strident, în combinație cu verde și violet. Analizate mai de aproape, se poate vedea că nu este aici o concepție cromatică axată pe complementare. Trăsături

cafenii și brune, de o mare subtilitate, dau imaginii o atmosferă puțin aspră, foarte particulară. Puternic subliniat este însă efectul complementarității într-un portret de fată cu pălărie roșie, al cărei obraz este construit din trăsături roșii și verzi pe un fond gălbui. Ne-am gîndi aici mai puțin la Seurat și Signac, decît la Christian Rohlfs sau la Nolde din anii timpurii, sau chiar și la Mondrian, în prima lui perioadă. Ecouri franceze se fac efectiv simțite doar în pictura *Gară*, dar și acolo într-o interpretare foarte personală și originală. Cerul, copacii, pămîntul și obiectele devin una, într-o urzeală de trăsături de pensulă fine, dar energice, de culori deschise, delicate : albastru deschis, roz, puțin galben-muștar, ici colo cîte o intervenție de cenușiu și albastru închis. Impresia unei vibrații ușoare, infinite, îl urmărește pe privitor. Orizontul închis are efectul paradoxal al unei extensii spre ireal a întregului conținut imagistic și lasă să se presimtă pictura pe rama tabloului, așa cum o va iniția Segal cîțiva ani mai tîrziu. O notiță din ziarul „Epoca" înștiințează în 1912 că la expoziția „Tinerimii" „a existat o sală separată pentru impresioniști și pointiliști". Ar fi de menționat aici că o *Gară*, în proiecția motivului aproape identică cu tabloul lui Segal, a fost pictată în aceiași ani de artistul român Lascăr Vorel, stabilit la München, și expusă în 1916 — la Galeria Golz, într-o expoziție Heckel-Vorel. Mic centru de artă modernă, galeria Golz găzduia seri de lectură și spectacole, organizate de viitorii dadaiști, din cercul lui Hans Richter.

După 1914 și în timpul primului război mondial, în cursul șederii lui Segal în Elveția, legăturile acestuia cu România se mărginesc la cele cu Marcel Iancu și Tristan Tzara, la Zürich și Ascona. Sînt legături prietenești, desigur, care în mod indirect îl aduc pe Segal și la expozițiile mișcării „Dada". Lucrările lui Segal din anii elvețieni, văzute în conținutul lor spiritual propriu-zis, înseamnă mai curînd o translare a vieții interioare a pictorului spre creștinism și spre tradițiile practicii spiritualiste în versiunea reînnoită a lui Rudolf Steiner. Concepțiile și atitudinile lui Segal în timpul șederii la Ascona sînt mai înrudite cu cele ale expresioniștilor Jawlensky și Marianne von Werefkin, decît cu cele vesele și cu gustul șotiilor al dadaiștilor. Hans Richter își amintește de aceste realități scriind : „Arthur Segal ne vizita ocazional. Încă înaintea mișcării Dada, chiar înainte de 1914, Segal cînta ca o vioară pe gama lui cromatică, în cele din urmă lăsînd-o să iasă din tablou pe ramă. Tonurile lui «sunau», muzica lor și-a păstrat pînă astăzi farmecul" (în Hans Richter, *Dada, Kunst und Antikunst*, Köln, 1978). Sînt anii primelor picturi „echivalente" în care imaginea este descentrată, acordîndu-se un rol egal tuturor zonelor tabloului, ca și ai încercărilor de a compune tabloul prin împărțirea în dreptunghiuri. Izvoarele acestor căutări sînt ciudat de amestecate : pe de o parte, este influența picturii bisericești din Tassin în secolele XVI și XVII, cu desfășurarea ei narativă operată în dreptunghiuri, așa cum poate fi mereu întîlnită la Lugano, Bellinzona, Locarno și Ascona, influență cu atît mai eficace cu cît plenitudinea narativă a acestei picturi îi putea aminti lui Segal de picturile mănăstirilor nord-moldovene ; pe altă parte vor fi avut un rol și amintiri îndepărtate ale teoriilor cabalistice cu privire la straturile și diviziunile realului.

Prietenia cu Marcel Iancu a favorizat după război reluarea legăturilor lui Arthur Segal cu România. În 1921 este pictat tabloul lui Segal *Femeie citind*, astăzi în Muzeul Național de Artă din București și care aparține seriei de imagini în care pictura se extinde pe rama tabloului, procedeu cu semnificație simbolică pentru ideea tabloului ca univers deschis. Concepția tabloului nu este una plăcută ci mai curînd una apăsătoare, ca într-o sculptură romanică, personajul fiind înghesuit în spațiu. Realizarea cromatică este însă strălucită, suprafața aspră, aproape reliefată a picturii este iluminată ca de o flacără interioară, care acționează în fiecare fragment al imaginii.

O parte a familiei lui Segal din Botoșani trăia încă la acea dată ; unchiul Shaje va deceda în 1939. Mai multe tablouri dăruite urmașilor familiei — între ele cîteva peisaje — se află la Craiova într-o colecție particulară ; o natură moartă și un desen în tuș, reprezentînd o catedrală, au fost lăsate orașului Roman de arhitectul Marcel Locar, prieten cu Marcel Iancu.

Școala de pictură, deschisă de Arthur Segal în 1922 la Berlin, îi oferă noi posibilități de a veni în contact cu

artiștii din România care se aflau la studii în Germania. Cel mai fidel dintre ei a fost M. H. Maxy. În 1923, acesta expune, alături de A. Segal la expoziția fără juriu de la gara Anhalter din Berlin. Amîndoi prezintă picturi de viziune geometrizantă — Segal picturi „prismatice“, Maxy cubist-abstracte. Segal se angajează acum declarat pe drumul către „avangardă“ ; împreună cu Brâncuși, Marcel Iancu, Victor Brauner, Tristan Tzara, Benjamin Fondane, Ilarie Voronca, Corneliu Mihăilescu, Mattis Teutsch dorește să participe la mișcarea literar-artistică românească, la aspirațiile ei spre un nou conținut, sincron curentelor culturii europene. Segal, Maxy și Mattis Teutsch erau mai apropiați de arta germană. Ceilalți artiști, fie că locuiau la Paris, fie că erau în legături strînse cu cercuri culturale franceze, se simțeau mai apropiați de curentele „Școlii de la Paris“. În 1924, la expoziția așa numită a „Contimporanului“ — titlul ei propriu-zis fiind „Prima expoziție internațională de artă modernă la București“ —, printre participanți : Brâncuși, Marcel Iancu, Petrașcu, Mattis Teutsch, Corneliu Mihăilescu, M. H. Maxy — sînt Paul Klee, Hans Richter, Kurt Schwitters, Hans Arp, Wiking Eggeling ș.a. se află și Arthur Segal. Picturile prismatice ale lui Segal : un *Pod*, un *Peisaj cu copaci*, o *Gospodină* — toate avînd compoziția imaginii divizată în mici patrulatere, și un *Serviciul de cafea*, pictat iarăși în viziunea pointilistă, se potrivesc cu ambianța expoziției. Și totuși conținutul emoțional, al peisajelor în special, cu efectele lor de lumină, nu au prea mult în comun nici cu lumina retorică a expresioniștilor sau cu cea rece-lucidă a cubiștilor, nici cu lumina ciudată, înstrăinată, misterioasă a suprarealiștilor de toate categoriile.

În această perioadă Segal pictează un *Autoportret* în picioare, stînd pe un covor românesc cu motive geometrice ; tabloul este reprodus în articolul din 1930 al lui Adolf Behne din revista engleză „Studio“. Tot de atunci datează un mic portret al soției (astăzi în Muzeul Național de Artă din București), pictat pointilist, dar într-o manieră mai discretă.

După expozițiile „Contimporanului“, cu care ocazie Maxy a publicat în „Integral“ (1925) o scurtă biografie a lui Arthur Segal și o analiză a operei sale, omagiindu-l ca pe „un om care și-a dedicat viața cu filosofică seninătate unui ideal de muncă“, nu se mai semnalează legături ale artistului cu România. Și totuși un fapt de luat în seamă : în ultima lui fază de creație, apropiată de neoobiectivism, fază de liniște și poetizare puțin distantă, lucrările lui Segal amintesc de pastelurile și acuarelele unui alt foarte dotat artist român la Paris — Nicolae Gropeano. La amîndoi întîlnim aceeași atmosferă meditativă, aceeași rezervă și retragere în sine.

Colecțiile românești mai dețin un număr de gravuri în linoleum : cinci în Muzeul Național de Artă din București și una într-o colecție particulară, toate datate 1911 și 1912 : *Stradă* (1911), *Fulger* (1912), *Femeie șezînd* (nedatată), *Peisaj* (1912), *Flori de lotus* (1912), *Bărci* (nedatat, probabil 1913—14). Limbajul este expresionist în versiunea „Sturm“ și „Aktion“, dar purtînd și însemnul Jugendstil-ului, apropiat de viziunea lui Vallotton. După 1913, Segal dă gravurilor lui un caracter politic, antirăzboinic. La Ascona însă, după 1915, va relua și în gravură motive senin-liniștite, încercînd să le compună după metoda „echivalențelor“.

În 1987, o mare expoziție retrospectivă la Köln și Berlinul occidental, consacrată lui Arthur Segal, nu numai că a făcut cunoscut un capitol valoros al culturii românești și europene, dar a slujit prin operele expuse la trezirea, într-un fel, a atenției asupra legăturilor artei occidentale a secolului XX cu creațiile artistice ale Europei centrale și răsăritene.

HENRI MATISSE

După cei 85 de ani care au trecut de la primele expoziții Matisse, arta lui se află într-o nouă confruntare, de astă dată cu propria sa moștenire. În plus, are de rezistat tuturor interpretărilor noi care în fapt au adîncit și îmbogățit sensurile acestei arte ; are de înfruntat și situația în care, datorită cercetărilor și expozițiilor de artă a secolului XX, prezentate în ultimii ani, unele laturi ale operei sale apar în cu totul altă lumină.

Aspectul decorativ, senzual, strălucitor, al picturii matissiene, poziția artistului de patriarh al bucuriei de a trăi — semne distinctive cu care a fost notat în reper-

toriul caracterizărilor istoriografice — au fost pe alocuri clătinate ; nu fără justificări, nu fără compensații, și fără ca, din fericire, să dispară din amintirea noastră acea bucurie a picturii senine, a picturii beneficului vrăjitor al culorii care a fost și rămîne Matisse.

Este de la sine înțeles că în orice destin artistic zace ascuns, de la început, germenele artistic al viitoarelor schimbări, iar la Matisse el se ivește foarte încărcat de semnificații. Opera lui nu se pretează la „malentenduri" tulburătoare. Nu este vorba aici decît de descoperirea cîtorva adevăruri ascunse, pe care timpul și noi asociații de idei le-au tras la suprafață.

În acest context devine într-adevăr surprinzător să observi cît de primejdios poate uneori să devină un „bon mot", un cuvînt de duh. Nu există un mai bun argument în acest sens decît celebra observație a lui Matisse, prin care el compara pictura cu un fotoliu comod, plăcut, liniștitor, gîndind lucrurile în spiritul baudelairian al versului, definind frumusețea ca „luxe, calme et volupté". Făcută poate cu o ușoară intenție de ironie, comparația fin glumeață a lui Matisse, a influențat, după părerea lui Werner Haftmann, considerabil părerile despre pictorul francez. Se adaugă la aceasta și faptul că tocmai anumite trăsături ale fizionomiei artistice matissiene — deși poate mai puțin atrăgătoare decît acelea pe care ne-am obișnuit să le prețuim — de mare importanță însă pentru evoluția și înțelegerea culturii și spiritului european la începutul secolului XX au rămas multă vreme ignorate. De îndată însă ce studiul operei lui Matisse începe să acorde aceeași atenție portretelor ca și peisajelor, naturilor moarte ori compozițiilor — fără a le pune pe acestea în prim plan — aspectul de ansamblu al picturii lui Matisse se modifică dintr-o dată. Atunci abia devine cu adevărat vizibilă în conținutul ei real, relația dintre fovism și expresionism, iar în portretele lui Matisse — uneori și în alte lucrări — cu deosebită claritate. *Tînărul marinar* (1906), *Fata cu ochii verzi* (1909 — Muzeul de artă din San Francisco) sînt înrudite cu portretele lui Jawlensky, viețuiesc în zonele unei experiențe de viață și ale unei spiritualități asemănătoare ; și sînt doar două din exemplele posibile. Este vorba aici despre anume intenționalități artistice, caracteristice pentru perioada 1905—1920 ale creației lui Matisse și care, din punctul de vedere al istoricului culturii, sînt poate cele mai importante și semnificative. Chiar dacă opera ulterioară a lui Matisse va înflori cu splendoarea știută, nu există nici o îndoială că perioada lui de început este aceea care a avut un rol decisiv pentru evoluția picturii moderne. Cu toate acestea, pentru opiniile cele mai răspîndite cu privire la opera lui Matisse și la sensurile ei fundamentale, substanța comentariului se oprește la opera tîrzie. Mărturiile scrise ale artistului sînt elocvente aici ; este de ajuns o atenție mărită la accente și nuanțe, ca și disponibilitatea de a recunoaște că între fovism și expresionism delimitările sînt vagi ; iar dacă ele pot fi totuși, precizate, nu pictura lui Matisse va fi obiectul potrivit pentru o asemenea demonstrație.

Tablourile *Bucuria de a trăi* (1905), *Dansul* și *Lux, calm și voluptate* sînt în fapt principalele surse ale ideii că Matisse, prin cercetările sale cromatice și experimentele compoziționale ar fi dorit în primul rînd să ia atitudine împotriva simbolismului și a excrescențelor literare ale acestuia. Cu astfel de cercetări — sună cel mai adesea opiniile menționate — Matisse a reușit să-l depășească pe Gauguin și să învingă Jugendstil-ul, pentru a elibera, în sfîrșit, pictura de tot ceea ce ar împiedica-o să fie ea însăși.

Dar cum ar fi posibil să nu-ți reamintești mereu de sentimentul panteist al existenței care apare ca esență și justificare a simbolismului și continuă să subsiste cu o nouă prospețime în pictura lui Matisee? „Pictorul viitorului, scrie Matisse, trebuie neapărat să-și dea seama de ceea ce-i va folosi cel mai mult în propriu-i proces de dezvoltare — poate desenul ori chiar sculptura —, de ceea ce-i va permite să se cufunde în natură, să resimtă contopirea cu natura, să pătrundă în lucruri — și aici se află ceea ce înțeleg eu prin «natură», toate acele obiecte care sînt în stare să trezească sentimente". Încă din primii ani de activitate, Matisse nota : „Cei care își propun, din principiu, să creeze un stil, îndepărtîndu-se, de bună voie, de natură, au scăpat din mînă adevărul" (în Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art,* Paris, 1972).

Cît de aproape ne găsim cu un astfel de gînd de misteriosul Odilon Redon, cu care Matisse era bun prieten ; de la care, în 1900, a cumpărat două pasteluri, și cu care mai și semăna puțin (aveau amîndoi acea fizionomie de învățător cuminte, ordonat și punctual, fizio-

nomie care, în anii răscrucii de veac, tăinuise de atîtea ori labirinturi și vulcani ai vieții interioare). „Mi-am îndreptat în acest scop ochii spre minunile lumii vizibile și, orice s-ar spune, căutînd să mă supun legilor naturii și ale vieții", scria Odilon Redon (în *Journal*, Paris 1922), artistul ale cărui lucrări, deși rezultă dintr-o viziune artistică total diferită de cea a vitalului Matisse, își extrag forța dintr-o atitudine spirituală totuși asemănătoare lui. Odilon Redon însuși vorbește despre „fericitul ceas al puterii clocotitoare, în care vitalitatea unei ființe se exprimă pe de-a întregul". Încrederea lui Redon în forțele tonice, vindecătoare, ale naturii și în vocația lor expresivă este formulată aproape la fel ca în scrierile lui Matisse. „Atunci cînd las naturii frîu liber, scrie Redon, ea devine izvorul, fermentul viziunilor mele. Ideile și imaginile venite pe aceste căi sînt cele veritabile. Cred că desenele mele sînt, omenește vorbind, expresive ; presupun că, privind la slăbiciunile, inegalitățile și imperfecțiunea oricărei creații omenești, nu le-ar putea nimeni suporta dacă ele n-ar fi formate, compuse și construite conform legilor vieții și ale spiritualității în mod necesar atribuite oricărei existențe".

Apropierea posibilă dintre Matisse și expresionism, în forma lui mai adînc prelucrată de mișcarea „Der Blaue Reiter", dar și de Odilon Redon ca reprezentant al simbolismului, se justifică prin fertilitatea istorică a creației acestui artist a cărui operă, deși nu foarte bogată numeric, s-a dovedit însă a cuprinde semne prevestitoare pentru multe din orientările de mai tîrziu. La Odilon Redon simbolul redobîndește, mai pronunțat decît la alți reprezentanți ai simbolismului finelui de secol XIX, acea tensiune care susține forța de comunicare directă și transmiterea, cu ecouri în profunzime, mesajelor spirituale. Obiectul — real sau imaginar — se transformă la Odilon Redon într-un izvor de energie transferabilă, care acționează în egală măsură asupra intelectului și simțirii și face inutilă analiza teoretică a semnificațiilor expresiei, de vreme ce înțelegerea lor pătrunde de la sine, intuitiv, în conștiința privitorului. Această concepție asupra funcției obiectului — ca izvor de energie — în imaginea vizuală, a trecut, din Jugendstil și simbolism în pictura lui Henri Matisse, afirmîndu-se acolo cu o somptuoasă eleganță. „Pictura îi slujește artistului la exprimarea viziu-

nilor sale interioare", scrie Matisse în 1909. Deosebirea dintre mărturisirile lui și cele ale artiștilor de la „Der Blaue Reiter" nu constă decît în faptul că rezultă din atitudini temperamentale tipologic diferite. „Expresia nu stă, după părerea mea, în pasiunea care izbucnește în trăsăturile unei fizionomii sau își vestește prezența în mișcări violente. Mai curînd socotesc că expresia trebuie găsită în întreaga structură a imaginii", mărturisește Matisse. Aceste cuvinte nu modifică însă deloc poziția lui față de mai sus invocata funcție a obiectului. După experiența simbolismului somptuos retoric, pe care a trăit-o în atelierul admirabilului său profesor Gustave Moreau, Matisse a găsit la Odilon Redon o nouă învățătură despre metamorfozele obiectului în tîlcurile lui posibile. Aceste contacte cu gîndirea artistică a lui Odilon Redon clarifică și rolul pe care l-au avut, pentru Matisse, pictura lui Gauguin, Van Gogh, Cézanne, Seurat. În același context se situează și necesitatea de a despărți problema spațiului și a culorii în estetica matissiană de concepția lui asupra obiectului ; în orice caz de a nu le suprapune sau chiar confunda. Un caz asemănător există în arta românească, în pictura lui Luchian. În scrisorile acestuia — deci datînd din aceeași perioadă cu mărturisirile citate ale lui Matisse — apare o idee aproape identică celor exprimate de Matisse și Redon : „Natura nu trebuie imitată, ci trebuie să lucrăm în felul ei". Luchian nu a fost străin de arta lui Redon, fiind și influențat de concepția pictorului francez asupra imanențelor simbolice ale obiectului. Urmele acestei influențe apar, uneori, în picturile reprezentînd flori.

Caracterul simbolic al obiectului vine în sprijinul forței de expresie a „vieții" obiectului. În acest sens ar trebui înțeles conceptul de „expresie" la Matisse, plasat, deci, într-un context de sensuri mai adînci. Este și contextul în care același concept apare la Kandinsky, August Macke, Franz Marc, fără a veni în contradicție cu unele aspecte ale opiniilor lui Matisse despre menirea artistului — între ele următoarea : „cel care nu este în stare să-și ordoneze metodic sentimentele, nu poate fi un artist adevărat". În ciuda acestei afirmații, tendința unor critici de a-l socoti pe Matisse un cartezian, arată astăzi unilaterală. Atunci cînd Kandinsky, în 1912, vor-

bea despre formă ca „expresia exterioară a unui conținut interior" — de fapt în același sens cu Matisse, din punctul de vedere al rolului coerenței într-un asemenea demers — determina și condițiile în care o artă a expresiei se poate dezvolta. „De vreme ce forma este doar o expresie a conținutului și conținutul diferă de la un artist la altul este limpede că pot coexista *în același timp forme mult diferite între ele, toate la fel de reușite*".

August Macke se pronunță, ca și Matisse, asupra necesității incontestabile a ordinii în artă : „Felul în care un artist lasă într-o pictură să domine roșurile, cum adîncește albastrurile, cum organizează toată această tensiune, reprezintă cea mai elevată matematică, imposibil de tradus în cuvinte". Totodată, Macke vorbește însă și despre „opera de artă ca un simbol al naturii", despre „vivacitatea expresiei ca tensiune «puternică»".

Prezența constantă a lui Matisse în expozițiile germane, o dată cu confirmarea unor coincidențe de ordin teoretic între el și expresioniști, ne aduce și elemente noi în înțelegerea gîndirii lui. Ideile sale cu privire la conținutul imaginii ca expresie ce nu poate fi realizată decît cu ajutorul armoniei formale, „o armonie asemănătoare compoziției muzicale", nu se opresc în pragul conceptului tradițional al armoniei muzicale. Nu este doar întîmplare faptul că Matisse însuși, în anii vîrstei înaintate, atunci cînd arta lui depășise faza celor mai mari tensiuni interioare, va descoperi corespondențe posibile între muzică și pictură tocmai în muzica de jazz. Disciplina și organizarea sînt pentru Matisse valori ale vitalității, care îi deschid drumul către spiritualizare și nu rămîn doar mijloace de a stăpîni vitalitatea, coborînd-o la nivelul confortului interior, al „plăcutului". În această privință, Matisse rămîne mereu fidel și Jugendstil-ului, pe latura lui cu subtext abstractizant. Cu mare claritate se afirmă aceste apartenențe în rolul acordat de Matisse desenului, liniei. „Desenul în peniță este modul meu de a mă exprima cel mai direct și cu cea mai mare economie de mijloace. Desenele mele cuprind însă mai multe decît vrea lumea să vadă în ele, spune Matisse. Consider că sînt niște surse de lumină, deoarece privite într-o zi întunecată sau în iluminare indirectă, se poate observa

nu numai cum pulsează seva vieții în linie, dar și felul în care lumina și diferite valori cromatice se umplu subit de strălucire". În alt pasaj spune : „Nu exactitatea proporțiilor contează atîta atunci cînd desenezi un chip uman, cît iluminarea spirituală care se reflectă în el". Mereu revine Matisse la aspirația către „precizia interioară a lucrurilor" despre care vorbește și Franz Marc. Matisse ajunge la această identificare interioară lucrurilor la fel de bine în imagini abil complicate ca și în cele — mai ales în ele — unde operează cu cîte un motiv simplu, aproape neutral, pe care-l însuflețește cu flacăra energiei spiritului său. *Camera roșie* (1909) sau *Portocalele* (1912) ar fi doar două exemple îndestulătoare. Cît de caracteristice sînt pentru Matisse legăturile lui cu expresionismul, pe de o parte, și evoluția ulterioară a picturii sale, pe de alta, rezultă și din comparația dintre arta lui Matisse și cea a prietenului său Theodor Pallady. Colegi în atelierul lui Gustave Moreau, și multă vreme ducînd între ei o corespondență regulată, Matisse și Pallady sînt exemple convingătoare pentru rolul ambianței social-istorice, în evoluția gîndirii, viziunii și limbajului artistic. În ciuda a numeroase vederi comune, și chiar cu motive și structuri compoziționale asemănătoare celor ale lui Matisse, Pallady rămîne un spirit apolinic, în timp ce Matisse se înfățișează ca un duh dionisiac, încarnat în valorile expresionismului vest-european cu variantele lui. Atîta doar că această încarnare poartă la Matisse semnele unei eleganțe, ținute franceze care atenuează extremele. În 1940, într-o scrisoare către Pallady, Matisse, amintindu-și de clocotul afirmării acelor valori, spunea : „Astăzi nu ne mai putem bizui pe travaliul interior al inconștientului, care se desfășoară în pauza dintre două momente ale lucrului ; în locul lor se află acum o anxietate colectivă cauzată de atîtea nenorociri care s-au năpustit, fără excepție, asupra omenirii". Era un mod al lui Matisse de a se manifesta ca un expert profund al conștiinței omenești, care știe să prețuiască toate forțele ei, nu numai pe cele ale raționalității. Va mai continua încă paisprezece ani să-și demonstreze, creator, această încredere și prețuire.

ERNST LUDWIG KIRCHNER

În intervalul care desparte prima expoziție personală de amploare a lui E. L. Kirchner, în 1913 la Muzeul Folkwang din Hagen (pînă atunci nu expusese, din momentul debutului, în 1906, decît în cadrul grupării „Die Brücke" la Dresda, Leipzig și Berlin, în cadrul „Noii Secesiuni" la Berlin, al grupului „Der Blaue Reiter" la München) și marile retrospective postume — din 1960 la Kunsthalle, Düsseldorf, din 1968—1969 la Muzeul de Arte Frumoase din Boston și alte muzee nord-americane și, mai ales, din 1980, omagierea centenară cu un conținut exhaustiv, la Frankfurt pe Main, conturul personalității lui Kirchner n-a încetat să se accentueze, dezvăluind forța și originalitatea unuia din cei mai mari artiști ai Europei moderne. Înțelesul adînc al operei sale, al căutărilor și neliniștilor lui, a ieșit la lumină pe măsură ce multe din adevărurile asupra începuturilor artei moderne au fost și ele dezvăluite și reînnoite de marile expoziții deschise în ultimele două decenii și privind arta secolului al XX-lea. Semnificațiile expresionismului în general, raporturile lui cu alte mișcări artistice ale începutului de secol, raportul dintre școala pariziană și arta germană în aceeași perioadă, situația și rolul artei în sud-estul Europei, caracterul artei și vieții artistice americane, redescoperirea multor artiști pe nedrept neglijați, a căror operă ne obligă să mai modificăm echilibrul cam prea stabil al concluziilor noastre asupra esteticii avangardiste ; și, în sfîrșit, dovezile de vitalitate prelungită, regăsită și în formele pluraliste ale acestei avangarde a anilor '20 și '30 — toate au fost revelate în adevărata enciclopedie a artei moderne realizată de expozițiile itinerante de mare cuprindere. E. L. Kirchner se află printre cazurile care au beneficiat — într-un mod aproape spectaculos — de acele reexaminări axiologice.

Intențiile reale și semnificațiile acordate de artist operei sale se aflau precizate încă din 1919 în textele pe care, începînd din acel an, Kirchner le scria ca un comentariu la propria-i operă, însă — și faptul trebuie reținut — fără a le acorda responsabilitatea unui „program". Începînd cu articolul semnat cu pseudonimul Louis de Marsalle și intitulat *Despre grafica lui Kirchner* (apărut în revista „Genius" din 1921, nr. 2), pînă la numeroasele prefețe de cataloage ale propriilor expoziții și scrisorile către prieteni, pretutindeni Kirchner stabilea ierarhia de valori și priorități din creația sa. Această ierarhie a rămas parcă acoperită de un văl în opinia criticilor și istoricilor vremii — excepție făcînd, pînă la un punct — Will Grohmann. Abia cercetările recente asupra operei lui Kirchner au confirmat deplina luciditate și darul — atît de rar la artiști — a unei cunoașteri cvasiabsolute de sine însuși.

Născut în 1880, la Aschaffenburg, după ce a petrecut o perioadă a copilăriei la Frankfurt pe Main, la Perlen în Elveția și întreaga adolescență la Chemnitz, intră în 1901 la Școala tehnică superioară din Dresda. Cu diplomă de arhitect-inginer al acestei școli — întocmai ca și pictorul Theodor Pallady în aceiași ani — Kirchner petrece două semestre la München, unde va studia desenele și gravurile lui Rembrandt și Dürer, fiind în același timp atras de simbolism și Jugendstil. Este foarte probabil ca să fi luat, tot atunci, cunoștință de pictura lui Edvard Munch care expusese la München, în 1901, cinci lucrări la Glaspalast. Despre rolul acestor preferințe, va vorbi în primul rînd artistul însuși în scrierile sale. Este de aceea cu atît mai uimitor faptul că a fost posibil, atîta vreme, ca arta lui Kirchner să fi fost privită ca o artă de ruptură în raport cu trecutul. În septembrie 1926 Kirchner, la Berlin, vizita din nou marile muzee de artă. În jurnalul său, el va nota următoarele observații care, întocmai ca majoritatea notațiilor din jurnalul de la Davos (1919—1928) exprimă amintiri actualizate, reprezentînd sinteza unei experiențe acumulate : „atunci cînd am străbătut iarăși muzeele și am revăzut mult iubitele opere de Rembrandt, Cranach, Dürer precum și opere ale artiștilor olandezi și italieni, mi-am dat seama că aceleași lucruri mă emoționau acum ca și altă dată ; doar că sesizasem astăzi mai în profunzime adevăratele raporturi între ele și propriul meu drum. Nici un artist modern nu mi-a putut dărui ceea ce mi-au dăruit acești vechi maeștri ; nici unul nu m-a făcut să resimt în aceeași măsură esența unică și fundamentală a naturii". Pentru precizare, Kirchner adaugă : „N-am văzut niciodată, la un artist modern, stilul dezvoltîndu-se de la sine, născut direct din experiență ori

muncă neîncetată, așa cum bine se poate observa acest lucru la Rembrandt sau la Dürer".

Elocvente pentru luciditatea necruțătoare a caracterizărilor lui Kirchner asupra creației altor artiști, dintre cei care l-au influențat, sînt de pildă observațiile despre Munch. Kirchner revăzuse douăzeci de picturi ale acestuia, în 1906 la Dresda. Influența lor asupra pictorului german a fost foarte puternică, mai mult decît evidentă, în cel puțin două lucrări din acea perioadă : *Strada din Dresda* (Muzeul de Artă Modernă din New York) și *Dodo și fratele ei* (Smith College Museum — Northampton, Mass.). Totuși, Kirchner critică la Munch „răceala", erotismul lui strîmtorat, lipsit de orice lirism. În biografia artistică a lui Kirchner contactele influente cu operele lui Van Gogh, Matisse, Vallotton, Van Dongen, Picasso, cu futuriștii, cu arta africană și oceanică au avut mai ales un rol catalizator. Faptul se datorează împrejurării că opera acelor artiști Kirchner a cunoscut-o nu la ei, ci la el acasă, la Dresda, în preajma atelierului său. Într-adevăr, între 1906 și 1909 au loc la Dresda expoziții ale celor mai buni pictori ai avangardei europene. În 1906 expune Munch, în 1907 Gustav Klimt și alți artiști vienezi, în 1908 Van Dongen, Albert Marquet, Vlaminck, și are loc o mare prezentare Van Gogh. Kirchner va avea răgazul de a studia pe îndelete lucrările acestora, verificînd, în același timp direct la lucru, în propriul atelier, reacțiile intelectuale, emoționale și vizuale în fața considerabilei aventuri care a fost succesiunea acestor expoziții. În fapt, desfășurate astfel în ambianța cotidiană a artistului, ele au devenit un capitol al biografiei lui. Rezultatul principal însă, cu un caracter general al acelor expoziții, care au impregnat gîndirii și viziunii lui Kirchner o acuitate de larg orizont, a fost o întrepătrundere a valorilor artei franceze cu cele ale artei germane, cum din perioada goticului și, în măsură mai redusă, din vremea rococo-ului, nu se mai semnalase. Pînă nu de mult, teoriile estetice, prioritar din prima jumătate a secolului al XX-lea, susțineau dogma unei diferențe tipologice ireductibile între sensibilitatea mediteraneană și sensibilitatea nordică gotică. La originea acestor puncte de vedere categorice se află într-o oarecare măsură și unele interpretări pripite operate asupra cărții lui Worringer *Abstracție și empatie* (1908). Kirchner, în jurnalul

său, reia sub formă de amintire un aspect al acestor teorii. Astfel, scrie despre artiștii francezi mai sus citați că „ei sînt interesați mai mult de problema «cum să mă exprim», în timp ce artiștii germani se preocupă în primul rînd de «ceea ce este de exprimat»". Această concluzie nu reprezintă însă în opiniile lui Kirchner o convingere personală, ci mai curînd este reluarea unei idei de largă circulație. Tocmai Kirchner a fost artistul german ale cărui opere au ilustrat foarte clar relativitatea acestui fel de teorii, sinteza fertilă rezultată din cercetările întreprinse în comun, din influențele reciproce și legăturile dintre artiștii germani și cei francezi la începutul secolului XX. Al doilea moment decisiv al biografiei lui Kirchner a fost sejurul la Berlin, începînd din octombrie 1911. Scurtul interval dintre acea dată și intrarea lui în armată în 1914, urmată de boala sa și șederile la Davos — întrerupte de scurte reveniri în Germania — au însemnat pentru el perioada de descoperire a urbanismului modern, a poeziei metropolelor, a cîntului străzilor, a mirajului și enigmelor mulțimii anonime. După entuziasmul juvenil vitalist al anilor petrecuți la Dresda, cu alternanțele lui de ingenuitate naturistă, exprimată în peisaje și seria nudurilor în peisaj, cu melancolia acută și uimită a imaginilor de circ și baruri cu dansatoare, perioada berlineză evocă efectul prelungit și profund al experiențelor vizuale și meditațiilor îndelungi prilejuite de marile expoziții de la Dresda. Abia acum Kirchner, intrat, la Berlin, în cercul revistei „Sturm", în viața literară și de relații care îi vor deschide porțile celebrității, își va evalua forțele și șansele. În plină atmosferă de avangardă futuristă — care l-a influențat în ceea ce privește organizarea și structurile compoziționale ale tablourilor sale, Kirchner va atinge un echilibru ce ar putea fi numit clasic, dacă avem în vedere fermitatea monumentală, coerența, logica interioară, certitudinea geometrică și noblețea obiectivată a stilului său. Kirchner ne demonstrează, în această perioadă, încrederea lui în durata și soliditatea cercetărilor modernismului ; în același timp însă are conștiința misiunii de a păstra, tocmai prin ele, valorile eterne ale artei, ca și sentimentul unei oarecari izolări prin însăși această misiune. Seriozitatea absolută va fi caracterul viziunii și opiniilor sale ; în

ciuda numeroaselor contacte personale cu figurile celebre ale artei germane și elvețiene din epocă, nu va avea nimic de a face cu dadaiștii și agresivitatea lor umoristică. La futuriști și orfiști îl va reține pe Kirchner latura durabilă a căutărilor, moștenită de altfel în bună parte de la estetica Jugendstil-ului ; și anume teoria „liniilor de forță". Prietenia lui Kirchner cu Henry van de Velde, primul teoretician explicit al „liniilor de forță" în opera de artă, îndelunga corespondență dintre cei doi vor fi o dovadă suplimentară, verbalizată. În imaginea „orașului", unul din motivele favorite ale lui Kirchner în anii berlinezi, pictorul surprinde cu subtilitate prezența și acțiunea „liniilor de forță". În articolul semnat cu pseudonimul Louis de Marsalle, Kirchner scrie despre el însuși : „Kirchner considera că sentimentul care învăluie atmosfera unui oraș se încarnează în rețeaua unor linii de forță. Felul în care oamenii se înghesuie în mulțime, direcțiile spre care ei se îndreaptă erau pentru Kirchner un prilej de a reține «viul», ceea ce trăiește. Există printre picturile, desenele și gravurile artistului lucrări care exprimă cu cea mai mare vioiciune animația străzii, doar prin folosirea unei rețele de linii și a cîtorva schițe schematice de figuri".

Un interes cu totul special prezintă faptul că modificările intervenite în cursul anilor petrecuți la Berlin în repertoriul iconografic al lui Kirchner au dezvoltat în conștiința artistului tocmai importanța și rolul motivelor iconografice, în general. În 1925, Kirchner, făcînd un bilanț cronologic al creației sale, pornea de la criterii iconografice, ceea ce în epocă era un procedeu cu totul neobișnuit. Împărțirea pe perioade a lucrărilor este făcută astfel în patru capitole : primul, între 1904—1911, dominat de motivul „nudului în peisaj, în sînul naturii" ; al doilea, schițat prin 1905, dar ajuns la maturitate între 1912—1914, dominat de „imaginea străzii" ; al treilea dominat de un motiv mereu prezent în viziunea lui Kirchner, încă din 1902 și pe care artistul îl numește „călătoria erotică" ; în sfîrșit, capitolul care a urmat gravei boli ce l-a imobilizat timp de mai mulți ani (1915—1921) ; acest capitol trebuia să exprime o „clarificare" și se desfășoară începînd cu perioada șederii în Elveția, dominat fiind de experiența „muntelui", dar și de „interesul pentru oamenii muntelui", pentru păstori, pentru folclorul local. Dacă facem o comparație între aceste probleme care-l preocupă intens pe Kirchner și problemele artistice concomitente, ale Bauhaus-ului, neoobiectivismului, ale Art-déco-ului, neoplasticismului, abstractismului, singularitatea lui Kirchner apare izbitoare. Ea aparține celui de al treilea moment al biografiei artistului ; sejurul de convalescență în Elveția — între 1917 și 1923 la Frauenkirch, lîngă Davos și între 1923 și 1938 (anul morții prin sinucidere) la Wildboden, în vîrf de munte. Socotită multă vreme ca o etapă secundară a creației lui Kirchner, legată mai mult exterior, prin influențe superficiale, de viața artistică europeană, ea reprezintă, dimpotrivă, unul din momentele cele mai interesante, expresive și echilibrate ale anilor interbelici. Îndeosebi colecțiile americane posedă lucrări din acea perioadă, lucrări în mare parte expuse în 1937 la Institutul de artă din Detroit. Într-un studiu din 1941 al lui W. R. Valentiner, consacrat raporturilor dintre expresionism și arta abstractă, autorul observa caracterul superior obiectiv al peisajului expresionist, care pare modelat de „o forță exterioară, înaltă în rang, cosmică". Cel mai bun exemplu în acest sens îl oferă peisajele tîrzii ale lui Kirchner, de după 1919 : *Peisaj nocturn iarna*, la Institutul de artă din Detroit, *Copacul albastru* (1920), dintr-o colecție particulară la Düsseldorf, *Peisaj de munte la Clavadel* (1927), la Muzeul de artă din Boston. Punctul acesta final al căutărilor lui Kirchner — „obiectivitatea" — nu are nici o legătură cu mișcarea neobiectivității și calmul glacial al adevărurilor ei, răpite din mersul real al vieții și încremenite, la întîmplare, într-o clipă oarecare a vreunui destin uman. Pentru Kirchner, „obiectivitatea" nu este atît un efort realist, cît un efort de echilibrare. Echilibrare între realul perceput de artist și imaginea interioară — conceptul antic și medieval de *Idea* — echilibrare între facultatea de observație și cea de invenție ; între „istoria" obiectelor, și limbajul lor ; între formă și culoare — sînt tot atîtea probleme de cercetare pe care Kirchner le reține însă în limitele „tabloului" tradițional, fie el pictură sau desen.

Concomitent cu acestea, Kirchner rămîne interesat și de alte moduri de expresie. El a fost printre primii artiști germani care și-a umplut atelierul cu un talmeș-

balmeș de obiecte exotice, instalînd acolo un „ambient" compus dintr-un cort imprimat cu picturi decorative, religioase, erotice la un loc, mai multe sculpturi în lemn primitiviste, inspirate de fragmentele de frescă din Palau, de la muzeul etnografic din Dresda, mobile împodobite cu sculpturi de inspirație romanică și gotică. Între 1912 și 1914 Kirchner își încearcă forțele, împreună cu Erich Heckel, în domeniul picturii murale. Distruse în timpul celui de-al doilea război mondial, păstrate deci numai în fotografii, lucrările aveau un aer oarecum straniu, amestec de pictură narativă și colaj multicolor, în genul celui practicat de Matisse în anii '40. Kirchner va relua pictura murală, în intervalul 1927—1934, cu o lucrare în stil Art-Déco pentru sala de festivități a muzeului Folkwang, atunci la Essen. Kirchner nu pare însă, după cum rezultă din scrierile sale, să fi acordat o importanță deosebită acelor lucrări. Mărturiile lui se opresc, în schimb, asupra priorității valorice pe care o acordă desenului, lăsînd să se înțeleagă că tehnica desenului este cea mai aptă să-i exprime personalitatea. Astăzi, după atîtea expoziții ale operelor lui, putem fi convinși că Kirchner avea dreptate: în desene se exprimă cel mai bine imensul lui efort de a pune o ordine — dacă nu de a găsi — în ebulițiunile temperamentale și afective a căror victimă și totodată privilegiat orgolios se simțea. Desenul este pentru Kirchner mediul ideal pentru a pune în practică virtuți artistice socotite esențiale. La 9 iulie 1919 notează în jurnal: „astăzi n-am făcut decît să desenez, ducîndu-mi astfel mai departe lupta pentru a obține forma și dincolo de ceea ce oferă realitatea". La 20 iulie, mărturisește: „Aș vrea să desenez mai mult decît am făcut-o oricînd pînă acum, și, mai ales, într-o stare de spirit mai intensă". În zilele următoare preciza: „Abia atunci cînd îmi fotografiez desenele și alte opere îmi dau seama de lipsurile mele. În primul rînd nu am desene «lucrate». Sprijinindu-se pe ele, picturile mele ar putea, fără grijă, să rămînă încă și mai «non-finite», deci și mai generos «plate». Desenul însă care exprimă voința noastră în aspirațiile ei ultime, care vindecă durerile profunde, acestea îmi lipsesc, durerile desenate". Cu ajutorul acestui instrument atît de suplu, atît de aproape de existența biologică a omului (Kirchner va

verbi, nu o dată, despre „fluidul creației", despre „sîngele și nervii" necesari pentru a crea), artistul va reuși să împace situațiile contradictorii îngrijorătoare: posibila ruptură între „ce" este de exprimat și „cum" trebuie exprimat; apoi greutatea de a găsi o cale de înțelegere între dorința normală, pur umană de „a lucra după natură", privind la tot ceea ce este în jur și dorința de a da un răspuns apelurilor fanteziei și simțului pentru formă. „Culorile fanteziei îmi stau în față și totuși sînt obligat să lucrez în imediata apropiere a naturii" (30 august 1919). La 17 octombrie — în același an — Kirchner ajunge la înțelegerea unui adevăr opus: „Cred că artistul trebuie să atingă punctul în care poate lucra fără ajutorul naturii, pornind direct de la experiența sa interioară". Conceptul care îi va ușura lui Kirchner o sinteză a contrariilor, ambele la fel de atractive pentru el, va fi conceptul „hieroglifei", care va reveni adesea în terminologia scrierilor proprii. Selecția acestui termen se leagă de o metaforă grafică și este cert că nu din întîmplare Kirchner a concentrat esența gîndirii lui estetice în jurul semnificațiilor scrierii. Hieroglifa va însemna deci traseu liniar, capabil să încarneze, fără a o epuiza vreodată, energia „extatică" a expresiei. În același timp conceptul de hieroglifă va putea încarna acea „voință a formei", adesea invocată de Kirchner și care amintește de formulele lui Riegl. „Hieroglifa" are însă întotdeauna și un sens al ei, care se cuvine descifrat. Va fi mai întîi sensul „interiorității". Ca și Kandinsky, Kirchner folosește termenul de „interioritate", fără a-i da accentul „necesității", care, la Kandinsky, este decisiv și încununează teoria „interiorității" cu un nimb etic. La Kirchner „interioritatea" păstrează caracterul epistemologic al vechii noțiuni platoniciene de *Idea*, reluată de manieriști și teoretizată de Zuccari, transformată de romanticii germani, îndeosebi de Novalis și Caspar David Friedrich, revitalizată de artiștii moderni. Hieroglifa va adăposti deci bogățiile experienței interioare, fiind în același timp, obligatoriu, un semn al realității exterioare pe care, precum se știe, Kirchner n-o neglijează niciodată.

Sursa acestui instrument terminologic, făurit și prefăcut în fetiș de Kirchner, poate apărea totuși cam stranie în contextul universului vizual al artistului, univers care, la urma urmei este unul alcătuit din realități ener-

gice și tangibile. De aceea, este de presupus că sursa stă în aspirația cvasinostalgică a lui Kirchner, spre „armonia dintre nevoia elementară de expresie pe de o parte, dintre artă și viață pe de alta". „Hieroglifa" îl va ajuta pe artist să se înțeleagă mai bine pe sine însuși, să-și domine mai bine propriile ezitări, pe de o parte, între dorința unei forme consubstanțiale atît cu ideea cît și cu experiența realului, pe de alta, și rutina plăcerii de a ceda pur și simplu „voinței formei".

Pentru a regăsi urmele cele mai expresive ale gîndirii estetice ale lui Kirchner în operele sale, va trebui deci să ne adresăm în primul rînd desenelor — cel puțin ca punct de plecare pentru a-i înțelege tehnica —, stabilind abia apoi un al doilea punct de plecare pornind de la repertoriul iconografic din pictură, desen, gravură și cele cîteva sculpturi. Ordinea cronologică nu joacă un rol esențial aici pentru înțelegerea operei artistului. Drept vorbind, dacă lăsăm de o parte unele picturi din ultimii ani de viață, strict consacrate cercetării unui stil „ritmat", a unei epurări abstractizante a formelor, precum și un număr foarte restrîns de lucrări — dispărute sau distruse de însuși artistul în anii de debut, ani de incertitudini și ecouri postimpresioniste sau din Jugendstil — problemele lui Kirchner rămîn constant aceleași în tot cursul vieții sale. În oricare din etapele creației există concomitent ecouri din trecut și anunțuri ale viitorului. Și tocmai desenele — inclusiv acuarelele, pastelurile și gravurile — iar dintre acestea în primul rînd cele lucrate în ac sec — dovedesc mai elocvent coexistența etapelor în opera lui Kirchner. Astfel, începînd încă din 1907, cele două tipuri de desene kirchneriene — plastice sau picturale, calme sau agitate, desene de contururi sau desene de nervuri — coexistă ; evoluția lor nu constă decît într-un proces de dezvoltare a fineții, concentrării, energiei, forței de expresie. În esența lor conceptuală și vizuală, deosebirile care se pot înregistra între clasicismul *Nudului culcat pe spate* (1907) și portretul Emmy-ei Frisch, lucrat în trăsături mari, aproape brutale de tuș și acuarelă (1908) sînt aproximativ aceleași cu cele semnalabile între *Femeia culcată lîngă stînci* (1912) și *Femeia plimbîndu-se* (1913) ; sau, cîțiva ani mai tîrziu, diferența de trăsături grafice și sentiment între *Interior la Wildboden* (1924) și *Interiorul de pădure*

(1930). În fiecare din aceste tendințe, aparent opuse, se impune obsesia lui Kirchner (care n-a fost întotdeauna și a camarazilor lui din gruparea „Die Brücke") de a reuși să împace apetitul de real cu solicitările viziunii interioare. Același proces poate fi urmărit dacă se compară picturile care au și replici în desen ori gravură, cu respectivele replici. Un exemplu grăitor : portretul scriitorului Alfred Döblin, prieten cu Kirchner. Portretul pictat în 1912 (Muzeul Busch-Reisinger al universității Harvard) și replica desenată în 1913 a portretului (Galeria municipală din Frankfurt pe Main) demonstrează precis nemulțumirea lui Kirchner, care, după ce a izbutit să picteze o imagine coerentă, armonioasă în ciuda expresivității ei acute, este cuprins de nevoia imperioasă de a relua motivul, desenîndu-l mai mult cu elemente imaginare și o mai stringentă construcție grafică, decît în versiunea precedentă, pictată. Ar fi totuși o eroare simplistă aceea de a corela toate desenele „plastice" ale lui Kirchner de analiza realului și toate desenele „picturale" de spiritul său vizionar. Kirchner nu s-a lăsat niciodată pradă rutinei. Conceptul „desenului extatic" — care n-are nici o legătură cu vreo stare de transă — îi va oferi neîncetat un instrument pentru întreținerea propriei vivacități a duhului și gustul aventurii spirituale. Un desen ca *Nudul feminin înclinat* (1912), amintind în chip straniu de *Rugăciunea* lui Brâncuși, este în același timp o căutare a formei suple, confruntată cu formele realului și urmărirea unui ideal pur liniar.

Observația este valabilă și pentru admirabilul portret, gravat în ac sec colorat, al dansatoarei Nina Hard (1921 la Muzeul de Artă Fogg al Universității Harvard). Mereu pot fi întîlnite în creația lui Kirchner imagini paralele ale aceluiași motiv supus de artist unei ordonări a formelor prin ele însele, pînă la punctul de întîlnire evident dintre hieroglifa de precizie ascuțită și realul șerpuitor. Ambele serii ale desenelor pe motivul „café-ului dansant" și al „café-ului concert", prima realizată între 1909—1914, a doua între 1914-1923, ilustrează exemplar acest demers caracteristic pentru Kirchner. Unitatea cu sine însuși, dincolo de etapele evoluției ei, a viziunii lui Kirchner, a fost cu perspicacitate sesizată de Will Grohmann atunci cînd în introducerea

la catalogul desenelor și acuarelelor lui Kirchner, deținute de Galeria Nierendorf din Berlinul occidental, le împărțea în patru categorii : desene după natură, desene din memorie, studii, desene „finite". Criteriile acestei diviziuni, doar cu minime indicații cronologice, țin seama tocmai de demersul specific al creativității lui Kirchner și mai puțin de tradiționala metodologie critică a examenului stilistic al operei. Karlheinz Gabler în introducerea catalogului expoziției de desene Kirchner din 1967, la Kassel, propune o clasificare nu cronologică, ci iconografică și tehnică în același timp, deci „funcțională", modelată pe demersul interior și disciplina de creație a artistului. Clasificarea cuprinde : a) schițele zilnice și notele utilizate o viață întreagă) ; b) desenele autonome ; c) desenele pregătitoare ; d) construcțiile ; e) reluările și reinterpretările ; f) proiectele ; g) desenele „teoretice" și didactice. Această clasificare relevă și mai bine bogăția și varietatea problemelor pe care le suscită desenele lui Kirchner. La mai mult de o jumătate de secol de la nașterea acelor desene, ele se impun ca fiind de-a dreptul revelatorii. În multe privințe, au caractere profetice pentru evoluția, opțiunile și semnificațiile desenului în contemporaneitate. Într-adevăr, raporturile între invenția unei alte realități, mai intensă în adevărurile ei decît realitatea cotidiană și apelurile dramatice ori fascinante ale acestei realități însăși, se află la originea căutărilor și problematicii multor artiști contemporani, pasionați de desen și de orientări diverse — între ei Joseph Beuys, Bellmer, Salvador Dali, Martin Disler, Penck și mulți alții, nu neapărat dintre descendenții expresionismului. Se poate chiar observa că difuzarea valorilor esențiale ale desenului se exercită la fel de activ în abstracționism, ca și în conceptualism, în noua figurație, în neolirism în arta fantastică. Lecția expresionismului în general și a lui Kirchner în special a fost demonstrația faptului că arta ne privește pe toți, că tot ceea ce face un artist îl privește și pe el și pe noi. Acest patos al participării este ceea ce ne reține astăzi îndeosebi la Kirchner, la fel ca și importanța pe care a acordat-o lumii înconjurătoare, chiar atunci cînd trăia în izolare, știind să nu piardă vreodată simțul dimensiunii reale a lucrurilor. De aceea, mesajul lui Kirchner poate fi regăsit astăzi mai puțin la neoexpresioniștii zgomotoși care se exprimă în accente

violente despre lucruri ce par a le fi de fapt indiferente, cît la artiștii expresioniști ori nu, care se simt responsabili de existența naturii, de șansele imaginației, ale fanteziei, ale adevăratei noastre umanități. Nu în zadar maeștrii de desen ai lui Kirchner au fost Rembrandt și Dürer ; primul i-a transmis arta rețelelor de linii cu care, nu pentru a înlănțui realul, ci pentru a-i deschide porțile infinitului, se obțin luminozitatea și irizațiile ei în negru și alb ; al doilea l-a învățat arta formelor severe ale certitudinii.

Repertoriul temelor lui Kirchner nu este exclusiv al lui, îl împarte cu expresioniștii epocii, precum și cu futuriștii, cubiștii, fovii și orfiștii și reyoniștii. Rolul pe care îl acordă Kirchner iconografiei este sigur cel mai important ; în plus este — dacă îi exceptăm pe futuriști — și mai „premeditat". Frecventele „nuduri în peisaj", care exprimă latura vitalistă a începuturilor expresioniste, pot fi întîlnite și la Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Otto Müller, în formule destul de asemănătoare între ele, pentru a nu vorbi decît de expresioniștii germani. Nu la fel stau lucrurile cu motivul dansului, al cabaretului, al cafenelei, al străzii. La Kirchner, aceste motive, des folosite în arta începutului de secol, dobîndesc profunzime, devenind obiectul unor suite consecvente de studii, cercetări, eseuri comparative, meditații asupra formei și tehnicilor picturale și grafice. Kirchner pare obsedat de ele. Un mare număr de cărți poștale ale corespondenței sale cu prietenii sînt ilustrate de el însuși cu schițe notate în cabarete și cafenele. În toate aceste teme Kirchner descoperă sensuri simbolice și acest fapt deosebește interpretările lui de cele care, pînă în anii neoobiectivității și realismului expresionist, cu Otto Dix, Hans Grunding, Christian Schad, Lachnitz, Georg Scholz, vor face școală în pictura germană a anilor '20. Uneori — de pildă în seria străzilor berlineze — Kirchner sugerează analogii secrete și ciudate între păduri și orașe, asemănări între arhitectura copacilor și cea a clădirilor, ori chiar a siluetelor din mulțimea de oameni. Procedeul este frapant ; cu atît mai mult cu cît Kirchner îl folosește în momentul deplinei afirmări a futurismului în Europa și în contextul unei teme prin care futurismul credea că poate să detroneze idolatria pictorilor față de natură. Alteori, în seria de imagini de dansatoare, acrobați de circ, artiști

ori vizitatori ai cafenelelor, Kirchner, îndepărtîndu-se cu totul de elementul pitoresc, sau sentimental, sau amar al motivului și lăsînd la o parte orice caracterizare psihologică individualizată, va face din aceste imagini simboluri ale unei fraternități umane umile, lucide, lipsită de prejudecăți și iluzii. „Astăzi nu mai avem nevoie de zei pentru a crea simboluri", scria Kirchner în legătură cu pictura lui Arnold Böcklin, artist pe care-l admira, în ciuda deosebirilor fundamentale de viziune dintre ei.

Un capitol revelator al iconografiei lui Kirchner îl reprezintă autoportretele. Nici aici Kirchner nu este singurul preocupat în epocă de acest gen de expresie. Autoportretele lui Kirchner nu sînt însă în primul rînd ghidate de ideea unui studiu fiziognomic al propriei persoane. Mai întîi, în autoportretele sale, Kirchner nu este aproape niciodată „singur". Însoțit de persoane sau obiecte, pe care le personalizează ca pe niște ființe, Kirchner se înfățișează fie împreună cu propriul său pat (1907 — Institutul de Artă din San Antonio, California), cu hainele militare (1915, Muzeul de Artă, Colegiul Oberlin); cu pisica (1918—1920, Muzeul Busch Reisinger, Cambridge Mass); cu un peisaj muntos (1929, colecție particulară Bremen). Kirchner dorește să dea mărturie despre locul său în mijlocul lucrurilor, al ființelor din jur, în diferitele circumstanțe ale vieții. Ambițiile nu-i sînt nemăsurate; ele dovedesc, dimpotrivă, dorința de a circumscrie și preciza punctele de intersecție ale artistului cu universul. Kirchner este un artist al fidelității față de obiecte, și nu un utopic. Acest adevăr îl mărturisește într-una din acele formulări expresive caracteristice lui și în care Karl Heinz Gabler descoperea, pe bună dreptate, principiul de bază al travaliului kirchnerian, autoprecizat astfel de artist: „Devine tablou o imagine care, pornind dintr-un singur punct, poate fi cuprinsă dintr-odată cu privirea. Acesta este o delimitare necesară și importantă. Eu lucrez în felul următor: mă mișc neîncetat, colecționez în minte imaginile care mi se derulează în fața ochilor; din ele alcătuiesc un tablou interior. Pe acesta îl pictez".

Fidelitate și recunoștință față de toate valorile vieții sau ale culturii, care l-au ajutat să devină el însuși — sînt virtuți primordiale ale unui artist care a trăit totuși cu ideea că este persecutat și era adesea chinuit de

neîncredere în cei din jur. Datorită acestei fidelități față de valorile artistice fundamentale a reușit să facă din arta lui o sinteză a cărei importanță o înțelegem deplin abia astăzi. În 1924 Kirchner picta un tablou simbolic în acest sens: *Boema modernă* (Institutul de artă din Minneapolis). Într-o compoziție de o rigoare și de un echilibru matissian, Kirchner face inventarul izvoarelor artei sale: realitățile naturii, amintirile din arta primitivă, din arta egipteană și indiană, singurătatea umană, viața obiectelor familiare și totuși stranii, universul culturii moderne rafinate — totul se află acolo. Totul este însă pus în ordine.

O opțiune : de ce istoria artei ?

Ca în multe alte împrejurări ale vieții, argumentele justificative în profunzime ale opțiunilor noastre se instalează post-factum și treptat, sprijinite pe o tainică solidaritate și logică a hotărîrilor care se constituie cît de cît și ca destin. Așa s-a întîmplat că mi-am pus întrebarea în cauză mai tîrziu, atunci cînd obiectul studiului însuși începea să-și dezvăluie fețe ascunse, abia întrevăzute de cei care îi dedicau timpul și forțele. Ecoul marilor inovații metodologice, al influenței pe care istoriografia germană de artă avea s-o exercite, prin chiar noile ei procedee și unghiuri de vedere asupra studiului, asupra creației artistice însăși, nu se făcuse auzit dincolo de spațiul restrîns al cîtorva universități germane, decît abia după sfîrșitul celui de-al doilea război mondial. Erau cunoscuți Riegl, Wölfflin și Worringer, dar nu în toate aspectele și implicațiile gîndirii lor — în special ale acestuia din urmă, în mersul revoluției artistice de la începutul secolului. Caracterul studiilor de istoria artei — și nu numai la noi — era dominat de alternanța dintre un ascetism al disciplinei istorice — cu funcțiile și meritele ei esențiale, dar și cu limitele ei — și o alertă prezență de spirit în concretul faptelor, un gust al privirii atente și al asociațiilor de idei ; uneori înclinarea spre o elocință de ținută, la istoricii de artă francezi îndeosebi. Cine ar putea uita amplele sonorități de orgă ale frazelor lui Focillon ? Sau, precizia analizei, la un mod ușor sentimental, a operei de artă singulare, dar și luciditatea, tonifiant operată „la rece" ; procedeele cu care la noi, George Oprescu prezenta situații de ansamblu ale cîte unui moment istoric.

Înarmați cu asemenea instrumente și atitudini de lucru care asigurau temeinicia cercetărilor și seriozitatea demersului, barînd improvizației calea, rămîneam totuși cu sentimentul unei neîmpliniri. Exista ceva în operele de artă vizuală, o zonă de mister, un mănunchi de întrebări, presimțirea accesului posibil la realități ispititoare, cărora metodele de abordare oferite, pe cît de excelente, pe atît de elegante în felul lor de a ocoli primejdiile ascunse în căile spre „esențial", nu le deschideau însă drum. Aveau s-o facă, în schimb — în acea perioadă mai fertilă decît multe altele, în pasiune și intuiții artistice de durată — scriitori și poeți. Pe lîngă lucrările noilor teoreticieni și istorici de artă — Erwin Panofsky, Max Dvorak, Hans Sedlmayr ale căror scrieri vor pătrunde mai tîrziu la noi — scrierile artiștilor înșiși vor dobîndi un adevărat statut de document oficial al adevărurilor asupra artei moderne.

Astfel am aflat și deprins de la Marcel Proust, din paginile unice dedicate lui Vermeer din Delft, cît de stratificate pot fi sensurile unei picturi, cît de adînc pot merge forajele în fragilele ei terenuri, cît de intens, de dramatic chiar, putem deveni existențial angajați în conviețuirea, fie și scurtă, cu o operă de artă plastică ; în ce fel asemenea implicări pot marca destinul nostru interior ; cum ne pot influența concepția despre lume și deschide apetențe filosofice ; cum ne pot atrage în labirintul căutării de secrete ultime. Gînduri rilkeene mi-au confirmat apoi că există într-adevăr șansele metamorfozării interioare prin lectura formelor vizibile, și nu numai prin cea a cuvîntului scris ori auzit. Nu mărturisea Rilke faptul că tot privind o sculptură „și-a schimbat viața" ?

K. J. Huysmans, citit la vremea cînd încă nu se instalase, imperioasă și vorace, moda revival-ului simbolist și a Jugendstilului, revela pentru prima oară, în descrierile de interioare supraîncărcate și saturate de artă din toate timpurile și de grele parfumuri imaginare, fertilitatea și plauzibilitatea asociațiilor imagistice celor mai neașteptate. Înaintea muzeului imaginar al lui André Malraux și al *Dialogului cu vizibilul* de René Huyghe, învățam fascinația plimbărilor de la un secol la altul și a cunoașterii cîte uneia din tainele vieții oamenilor de pretutindeni prin intermediul obiectelor și operelor de

artă despre care aflai cu surpriză cum se asemănau între ele, uneori la enorme distanțe de spațiu și timp. Nu numai arta își demonstra astfel ispitele, ci și istoria ei.

În cărțile altor scriitori, ale lui Goethe, Thomas Mann, Gottfried Keller, Hermann Hesse, Robert Musil, Hermann Broch, Franz Werfel, de astă dată deci în ariile de limbă germană, se putea observa, la o lectură cu atenția predispusă în sensul urmărit, că multe din descrierile acestora, cele mai multe chiar, fie de peisaje, de interioare, ori de personaje cu înfățișarea și îmbrăcămintea lor, sînt inspirate de sau seamănă cu picturi ori gravuri ale vremii, cîteodată și cu altele mai vechi, din epoci revolute, dar mărturisind înrudiri și filiații. Era evident că evocările peisagistice ale lui Goethe corespundeau, pînă și prin vocabularul de epitete, cu aripa idilică a picturii preromantice și romantice germane și elvețiene ; mai tîrziu ceva și cu ambianța italiană a desenelor nazareenilor germani. Nu era de mirare : nostalgiile Sudului, gustul italienizant, înclinările neoclasice, chiar și ale celor mai înaripați romantici germani, exprimau ideea — nu numai goetheeană — că bunurile culturii vizuale ale spațiului italian în moștenirea lui antică sînt o dimensiune a oricărei culturi. La Gottfried Keller, el însuși pictor, găseam descrieri care sînt întocmai cele ale unui realist, dar cu sensibilitate lirică și cultură picturală — în peisaje suita planurilor evocate, precizările și sublinierile coloristice, structurile compoziționale cu gradațiile lor, dispunerea copacilor, în rolul acordat luminii și umbrei, apoi în descrierile de locuințe amplasamentul mobilierului ; în ținuta și mișcarea personajelor provenind în egală măsură din viziunea romantismului tîrziu cu tentă barbizoniană, a picturii elvețiene de la mijlocul secolului al XIX-lea, dar privind și înapoi, spre sursele acestui moment al ei : peisajul clasic francez din secolul al XVII-lea, peisajul englez din secolul al XVIII-lea, pictura de gen a Biedermeierului german și austriac. În paginile romanului *Buddenbrook* și ale *Muntelui magic* ale lui Thomas Mann întîlnim portretizări amintind de Menzel și Leibl în primul rînd ; de Frans Hals, Rembrandt, Velázquez, Caravaggio în al doilea. Insistența lui Thomas Mann pe cîte un „motiv" al fizionomiei asupra căruia revine mereu (de pildă, pomeții înalți și ochii oblici ai Claudiei Chauchat din *Muntele magic,* surîsul ambiguu

al lui Settembrini, din același roman ; buclele și privirea băiatului Tazio din *Moartea la Veneția)* scoteau personajele din timpul narațiunii, introducîndu-le într-un timp suspendat în propria lui concentrare, un timp de „tablou". De asemenea accentele expresive puternice puse de Th. Mann asupra capului în descrierile de figuri umane, în timp ce îmbrăcămintea era schițată în detaliile ei, întocmai ca în cele mai bune tradiții ale picturii portretistice clasice și romantice, arătau cît de decisiv și de prezentă era, și în literatură, experiența artei vizuale. În lumea lui Franz Werfel și al lui Joseph Roth retrăiau ilustrațiile revistelor vieneze ale epocii ; totul era exact, ușor, lirizat, puțin solemn — în decupaje bine conturate, iar personajele, cele feminine mai ales, semănau cu figurile de o eleganță pretențioasă, aproape vulgară, din picturile lui Mákart. Un caz deosebit era cel al lui Robert Musil în *Omul fără însușiri*. Deși referințele directe la arta plastică sînt foarte puține — dacă ținem seama de faptul că acest roman este compus în cea mai mare parte din discuții — mici eseuri — examinînd un vast repertoriu de probleme politice, literare, artistice, medicale etc., vizualul inspirat de reproducerea realului — pictură, desen, și fotografie mai ales — joacă un rol important. Există în roman pasaje în care descrierea și caracterizarea unor personaje, a stărilor lor sufletești prin costumație, declară deschis aceste legături, prin procedeul descrierii a însăși imaginii-sursă. Un astfel de moment este cel în care unul din personajele principale — Arnheim — reflectează asupra propriului trecut folosind ca instrumentar propriile sale fotografii vechi. În acest fel, Musil integrează descrierea într-un univers vizual complex, în care elementele vieții și cele ale culturii se contopesc ireversibil. „Era prin anul 1878, — Doamne, aproape o viață de om de atunci, gîndea Arnheim, cînd propriile-i fotografii arătau un om modern, un om «nou» cum se spunea pe vremea aceea ; purtînd adică o vestă neagră de atlas, încheiată pînă sus și o cravată lată dintr-o mătase grea, ținînd de moda Biedermeier, dar în intenție trebuind să amintească de Baudelaire, idee subliniată de o orhidee care, — nouă invenție — era înfiptă răutăcioasă într-o butonieră, pentru împrejurarea cînd Arnheim jun. era obligat să meargă la cîte o masă și să-și impună tînăra persoană într-o

societate de negustori și prieteni ai tatălui său. Pentru zilele de lucru, în schimb, fotografiile arătau cu predilecție o riglă care — ca o podoabă — se ivea din buzunarul unui comod costum de toată ziua, purtat, cam comic, cu un guler mult prea înalt și țeapăn, ce înălța însă importanța capului". Statismul prezentării sugerează perfect frontalitatea poziției personajului, dar și ieșirea lui din starea de oprire a timpului în imaginea vizuală și intrarea în timpul narațiunii. În acest du-te-vino al calității timpului, în aceste treceri și încrucișări de cronologii, pe care Musil le operează aproape exclusiv cu ajutorul imaginilor vizuale, stă de altfel unul din tîlcurile esențiale ale operei sale, ca o paralelă accentuat marcată „geografic", de experiențele și realitățile central-europene cu opera-monument a lui Marcel Proust, omagiu și jertfă adusă timpului. Sosea astfel, din atîtea direcții diferite un același mesaj de solicitare : a cerceta, a descifra cîte ceva din sensurile existenței umane — de la istorie la cotidian — în operele de artă vizuale din trecut, din prezent. Cele ale prezentului imediat sau aflat deja la intersecția cu trecutul apăreau deosebit de atrăgătoare, tocmai prin ajutorul dat de toate aceste scrieri literare și de altele care, tălmăcind și asimilînd în spirit modern vechi imagini sculptate, pictate ori desenate ale omului și naturii, cuprindeau îndemnul invers, acela de a găsi în creațiile mai noi sau foarte noi, semnele trecutului și ale depărtărilor. Uneori, au sprijinit acest îndemn și scriitori din ale căror pagini lipseau parcă deliberat, descrierile de ambianță, iar cele ale personajelor se rezumau la minimum, concentrîndu-se asupra mișcărilor, asupra gesticulației. Personajele lui Dostoievski, de pildă, gesticulează neîncetat — este un mod al lor de a fi prezente în lume și de a schița în jurul lor un spațiu abrupt, discontinuu, susținut doar de construcția cvasigeometrică a însăși acestor gesturi. Spațiul narațiilor din Dostoievski este un spațiu profetic, abstract. Așa este și spațiul povestirilor lui Kafka, deși la el întîmplările conturează prin ele însele schița unor figurații suprarealiste. La amîndoi pare sugerată chiar ideea că răul și tristețea sălășluiesc în non-vizibil. Acuitatea prezenței acestor scriitori în problemele timpului nostru și legătura lor indirectă cu ele erau semnificative pentru experiența vizualului, ca mediu favorizant atît pentru depozitarea cît

și pentru dezvăluirea de tîlcuri esențiale. Rostul cognitiv al artei vizuale, tentația de a-i adresa interogații existențiale, de a evalua forțele evenimentului formal își impuneau tot mai imperativ cerințele.

În istoriografia artei — sau știința artei — *Kunstwissenschaft*, cum le place istoricilor de artă germană să-și denumească disciplina de studiu, începeau să apară tendințe noi, și mutații cu rezonanțe profunde, multidirecționate. Printr-o curioasă neînțelegere de ordin teoretic în legătură cu conceptul de autonomie a artei — neînțelegere ale cărei consecințe s-au prelungit multă vreme în critica de artă pînă spre mijlocul secolului nostru și chiar mai tîrziu — au fost luate drept fundament teoretic al analizelor strict sau prioritar formale ale operei de artă, axate numai pe factorul „cum" nu și pe elementul „ce", tocmai ideile marilor istorici-filosofi ai artei de la răscrucea de veac : Burckhardt, Riegl, Wölfflin. Aceasta a fost una din răstălmăcirile cele mai ciudate, care a generat polemici false, decenii la rînd, între cei care și unii și alții iubeau arta adevărată, îi respectau autonomia, dar ignorau că fac, cum se spune, „proză fără să știe". Arta bună a secolului XX, ca și predecesoarele ei, nu a fost cu nimic mai puțin atentă la substanța limbajelor, la „proza" sau „poezia" de care s-au speriat, ocolind-o cu grijă, foarte numeroși critici și comentatori. Nici Riegl, nici Wölfflin nu și-au elaborat conceptele de bază, în centrul cărora stătea conceptul de stil, fără a le întemeia pe conținuturi psihologice — cu privire la Wölfflin s-ar putea chiar spune, în vocabular actualizat, conținuturi psihomatice — ca și prin conținuturi filosofice și istorice în același timp. Gîndirea lui Alois Riegl se lega în esența sistemului ei de concepte, în orice caz în conceptul de *Kunstwollen* (voința de artă), de vitalismul filosofic și artistic al culturii umaniste și de știința sfîrșitului de veac XIX. *Erlebnis*-ul, experiența de viață, trăirea cu formele ei și raționale și iraționale, a fost un factor decisiv în arta epocii, caracteristică prin turbulența conținuturilor ei. Rilke a mărturisit-o categoric, aproape programatic : *„Verse sind nicht, wie die Leute meinen, Gefühle — sondern Erfahrungen"* („Versurile nu sînt, cum crede lumea, sentiment, ci experiențe"). Același factor va fi, însă, la fel de hotărîtor și în teoria artei, cu o tentă mai pronunțat istorică la Riegl,

cu un accent psihologic — de psihologia adîncimilor, cu nuanțe jungiene, *avant la lettre* — la Wilhelm Worringer. Implicit, orice tentație de formalizare a interpretărilor lor se excludea de la sine. Dar mai ales ieșea la iveală imensa capacitate de extensiune a acestor metode în a aborda realități diverse ale spiritului, aproape pe toate. Pusă într-o lumină mai mult decît avantajoasă, opera de artă vizuală se înfățișa — în vechile și noile metodologii — ca un concentrat de adevăruri din toate zonele vieții, pe care, fără a le spune la fel ca opera beletristică, le oferea, în straturi treptate de ascunziș, de complicitate provocatoare cu privitorul. Dacă ideea aceasta a existat, intuitiv, la atîția romancieri și poeți, din care am citat numai o mică parte, ea va deveni, în gîndirea teoreticienilor și istoricilor de artă, din prima generație de după Burckhardt și Riegl, adică începînd din anii '20, un multiplu omagiu, o glorificare adusă artei vizuale ca abilă purtătoare de sensuri fundamentale. Pînă la formalismul structuralist, și din nou acum, după ce voga lui s-a stins, în întreg domeniul culturii artistice vizuale — și, de la el pornind, în mare parte al tuturor speciilor de cultură umanistă — teoria „straturilor" de adevăr și a vocației intrinsece creației artistice de a „revela", a jucat și încă joacă un rol decisiv. Așa cum, după părerea lui Tudor Vianu, istoriografia și critica literară a secolului trecut — și anterioară chiar — și-a forjat instrumentarul terminologic în materie de stiluri, preluîndu-l de la istoriografia artei, se poate afirma că terminologia esteticii și a istoriografiei de artă plastică, de patru decenii încoace, prin școala de la Viena — cu Max Dvorak și Julius van Schlosser, prin teoria și metodologia lui Erwin Panofsky, prin școlile Institutului Warburg din Londra cu Aby Warburg, Anton Ehrenzweig și Gombrich, prin Hans Sedlmayr, apoi a discipolilor lor, Erik Fossmann, Lorenz Dittmann, a fost axată la toți pe analiza iconografică în raporturile și legăturile ei profunde cu limbajul de forme. Ea a influențat decisiv gîndirea critică și istoriografică a culturii în general. Indirect a influențat și creația artistică ; este o cercetare care va trebui întreprinsă în detaliile ei. A jucat un rol decisiv și în constituirea viziunii — mai curînd spus a atitudinii postmoderniste. Eclectismul ridicat la rang de virtute nu este doar un rezultat al răspîndirii turis-

mului cultural prin toată lumea, la propriu și la figurat vorbind prin imense expoziții itinerante, albume și cărți, filme de televiziune, ci și un rezultat al deplasării atenției de la exteriorul lucrurilor spre interiorul lor, de la coajă la miez, de la expresie la conținuturile ei. Postmodernismul pare să-și fi luat drept motto definiția apostolului cu privire la dragostea care „acceptă totul, înțelege totul, iartă totul". Ca să înțeleagă însă și să preia totul, celor care — cei mai mulți — au devenit postmoderniști în mod nedeliberat, „fără s-o știe", le-au fost necesare tocmai întoarcerile către substanță. Repertoriile formale, oricît de numeroase, sînt totuși limitate ; substanța realului în înfățișările ei, infinită. Și de aceea înfățișările ei, în primul rînd vizualul, — în lumea noastră cel puțin și deocamdată — sînt atît de autoritar fascinante și totodată utile ca busolă spre adevăr, dar și spre *existență*. Iată de ce cred că opțiunea „istoria artei" n-a fost una înșelătoare.

Bibliografie generală orientativă

Aspekte der Neuen Sachlichkeit (catalog), Milano, Roma, München, 1968.

BALTRUŠAITIS, JURGIS, *Metamorfozele goticului* (traducere), Ed. Meridiane, București, 1978.

MAX BECKMANN, *Retrospektive*, Städel, Frankfurt/Main, 1984.

Bildende Kunst als Zeichensystem — Ikonographie und Ikonologie, editată de E. Kaemmeling, Köln, 1973.

Bilderstreit (catalog), Museum Ludwig, Köln, 1989.

Bilder vom Menschen (catalog), Preussische Museen Berlin, Berlin West, 1980.

Der Blaue Reiter, Sammlungskatalog Städtische Galerie im Lenbachhaus München, 1966.

Constantin Brancuși A retrospective exhibition by Sidney Geist (catalog), The Guggenheim Museum New York, The Philadelphia Museum of Art, The Art Institute of Chicago, 1969.

BREZIANU, BARBU, *Pallady — Matisse, Corespondență inedită*, în „Secolul XX", Buc., 1965.

BREZIANU, BARBU, *Catalogul operei lui Brâncuși în România*, Ed. Academiei, Buc., 1974.

CONRADS, ULRICH, *Programme und Manifeste zur Architektur des XX-ten Jahrhundert*, Berlin — München, 1971.

Vom Dadamax zum Grüngürtel (catalog), Kunsthalle, Köln, 1975.

DAVIDESCU, CĂTĂLIN, *Arthur Segal*, în R.R.H.A. Buc., 1988.

DEUCHLER F., Roethlisberger M., Luthy Hans A., *La peinture suisse*, Genève, 1975.

DITTMANN, LORENZ, *Stil, simbol, structură* (traducere), Ed. Meridiane, Buc., 1988.

Dokumenta 7 (catalog), Kassel, 1983.

Dokumenta 8 (catalog), Kassel, 1987.

EHRENZWEIG, ANTON, *The Hidden Order of Art*, Berkeley, Los Angeles, 1980.

Max Ernst, Retrospektive (catalog), Städel, Frankfurt/Main, 1979.

Erster deutscher Herbstsalon (catalog), Berlin, 1913.
Expoziție internațională de artă plastică în România (catalog), Buc., 1924.
FAURE, J. L. *Entre peinture et sculpture*, Strasbourg, 1967.
FLOREA, VASILE, *Arta românească modernă și contemporană*, Ed. Meridiane, Buc., 1982.
FRUNZETTI, ION, *Ștefan Ionescu-Valbudea*, Buc., 1943.
Le futurisme, 1909—1916, *Musée National d'Art Moderne*, Paris, 1973.
GEIST, SIDNEY, *Brancusi*, New York, 1968.
GOMBRICH, E. H., *Art and Illusion*, Londra, 1960.
GORDON, E. DONALD, P. L. Gordon, *E. L. Kirchner*, Cambridge — Mass., 1968.
GRIGORESCU, DAN, *Aventura imaginii*, Ed. Meridiane, Buc., 1982.
GRISEBACH, .L, *E. L. Kirchners Davoser Tagebuch*, Köln, 1968.
GRUIA, *Întîia expoziție de artă modernă Arthur Segal*, în *Secolul*, 1910, 10 martie.
GUYAU, JEAN-MARIE *L'art au point de vue sociologique*, Paris, 1906.
HAFTMANN, WERNER, *Malerei im 20-ten Jahrhundert*, München, 1965.
HESS, WALTER, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Hamburg, 1956.
Ferdinand Hodler, Retrospektive (catalog), Kunstmuseum, Zürich, 1985.
Heinrich Hoerle (catalog), Van der Heydt Museum, Wuppertal, 1974.
HUYGHE, RENÉ, *L'art et l'homme*, Paris, 1907.
JUNG, C. S. *Erinerungen, Träume, Gedanken*, Olten, Freiburg, 1971.
KANDINSKY, WASSILI, *Über die Form Frage*, în „Der blaue Reiter“, München, 1912.
KANDINSKY, WASSILI, *Écrits complets*, Paris, 1970.
KIRCHNER E. L. — *Im Tanz Café* (catalog), text de Ewald Rathke, Frankfurt/Main, 1962.
KIRCHNER, E. L. *Retrospektive* (catalog), Kunsthalle, Köln, 1981.
Paul Klee, Retrospektive (catalog), Städel, Frankfurt/Main, 1984.
Kunst und Kunstforschung, Beiträge zur Ästhetik, (hrsg. von Gerd Wolandt), Bonn, 1983.
Kunst in der Revolution (catalog), Frankfurt, Stuttgart, Köln, 1972—1973.
LARAN, JEAN, *L'estampe*, Paris, 1959.
MALEVICI, K., *Die gegenstandslose Welt*, Köln, 1962.

MALEVICI, K., *De Cézanne au suprématisme*, Lausanne, 1974.
MARC, FRANZ, *Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen*, Berlin, f.a.
HENRI MATISSE, *Retrospective* (catalog), Boston 1966.
MATISSE, HENRI, *Écrits et propos sur l'art*, Paris, 1972.
MAXY, M. H., *Arthur Segal*, în *Integral*, 1925.
MUCHE GEORG, *Blickpunkt*, Tübingen, 1965.
Elie Nadelmann (catalog), Hirschhorn Museum New York, 1975.
Oskar Nerlinger, Alice Lex-Nerlinger (catalog), Akademie der Künste Ost-Berlin, 1975.
OPRESCU, GEORGE, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, Buc., 1943.
OPRESCU, GEORGE, *Grafica românească în secolul al XIX-lea*, Buc., 1945.
ORNEA, Z., *Tradiționalism și modernism în deceniul al treilea*, Ed. Minerva, Buc., 1980.
PAVEL, AMELIA, *Idei estetice în Europa și arta românească la răscruce de veac*, Ed. Dacia, Cluj, 1972.
PAVEL, AMELIA, Arthur Segal în Muzeul de Artă al României în S.C.I.A., 1976.
PAVEL, AMELIA, *Arthur Segal în Muzeul de Artă al României*, Buc., 1978.
Paris-Berlin (catalog), Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris, 1979.
PLEȘU, ANDREI, *Pitoresc și melancolie*, Ed. Univers, Buc., 1980.
Politischer Konstruktivismus (catalog), Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin West, 1975.
READ, HERBERT, *Icon and Idea*, Londra, 1955.
READ, HERBERT, *The Philosophy of Modern Art*, Londra-Boston, 1985.
RICHTER, HANS, *Constructivismul*, în „Contemporanul“, Buc., 1923.
RICHTER, HANS, *Dada, Kunst und Antikunst*, Köln, 1978.
RIEGL, ALOIS, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, Graz — Köln, 1966 (ed. postumă).
KARL RUHRBERG, *Kunst im 20-ten Jahrhundert, Das Museum Ludwig* (catalog), Köln, 1986.
Salonul oficial (catalog), Buc., 1905—1939.
SCHLEMMER, O., *Briefe und Tagebücher*, München, 1958.
SCHLEMMER, O., Moholy-Nagy L., Molnar F., *Die Bühne im Bauhaus*, Mainz — Berlin, 1965.
Sculptura germană 1900—1933 (catalog), Muzeul de Artă al României, Buc., 1974.
Autobiography by Arthur Segal, Part I, New York, 1939.
Arthur Segal (catalog), Kölnischer Kunstverein, Köln, 1987—1988.

Stationen der Moderne (catalog), Berlinische Galerie, Berlin West, 1989.

Le symbolisme en France (catalog), Grand Palais, Paris, 1976.

Tendenzen der zwanziger Jahre (catalog), National Galerie, Berlin, West, 1977.

Tinerimea artistică, (catalog), Buc., 1902—1904.

URAZ, BOHUMIR, *Zeichnungen der französischen Impressionisten*, Praga, 1985.

VOGT, PAUL, *Geschichte der Malerei im 20-ten Jahrhundert*, Köln, 1972.

WEDEWER, ROLF, *Zur Sprachlichkeit von Bildern*, Köln, 1985.

Weltkulturen und moderne Kunst (catalog), Haus der Kunst, München, 1972.

WILHELM, CHRISTOPH, *Handbuch der Symbole*, Frankfurt/Main, 1980.

WITTKOWER, RUDOLF, *Allegory and the Migration of Symbols*, Londra, 1977.

Zeitgeist (catalog), Kunstaustellung Berlin (West) 1982, Martin Gropius Bau.

ZIMMERMANN, RAINER, *Die Kunst der verschollenen Generation*, Düsseldorf, Viena, 1980.

CUPRINS